



**UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR**

**FACULTAD DE ARTES**

**CARRERA DE TEATRO**

**INFLUENCIA ESTILISTICA Y DRAMATURGICA DE VALLE  
INCLÁN; EN LA OBRA “FUTUROS DIFUNTOS” DE EUSEBIO  
CALONGE.**

**TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DE LA LICENCIATURA EN  
ACTUACIÓN TEATRAL**

**LENIN RICHARD MENDOZA MOREIRA**

**TUTOR: GRIMANESA MADELEINE LOAYZA CABEZAS**

**QUITO, JULIO 2013**

## **DEDICATORIA**

Con mucho amor dedico el logro de esta etapa a mis padres y hermanos, quienes me apoyaron de manera incondicional en esta mi elección de vida.

## **AGRADECIMIENTO**

A Dios:

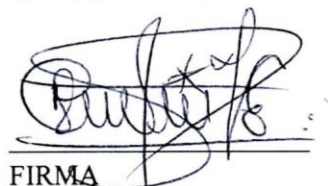
Por contar con el apoyo de gente querida e importante en mi vida,  
que me aportó con su humildad, sabiduría y paciencia, para crecer  
como artista pero sobretodo como ser humano.

## AUTORIZACIÓN DE LA AUTORÍA INTELECTUAL

Yo, Lenin Richard Mendoza Moreira, en calidad de autor del trabajo de tesis realizada sobre **“INFLUENCIA ESTILISTICA Y DRAMATURGICA DE VALLE INCLÁN; EN LA OBRA “FUTUROS DIFUNTOS” DE EUSEBIO CALONGE”**, por la presente autorizo a la UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR, hacer uso de todos los contenidos que me pertenecen o de parte de los que contienen esta obra, con fines estrictamente académicos o de investigación.

Los derechos que como autor me corresponden, con excepción de la presente autorización, seguirán vigentes a mi favor, de conformidad con lo establecido en los artículos 5,6,8; 19 y demás pertinentes de la Ley de Propiedad Intelectual y su Reglamento.

Quito, julio del 2013



FIRMA

C.C1720985173

Telf: 0998574602

Email: [viejorichardos@hmail.com](mailto:viejorichardos@hmail.com)

## **APROBACIÓN DEL TUTOR**

Para los fines consiguientes, comunico que el Trabajo Escrito de Grado con el título **“INFLUENCIA ESTILISTICA Y DRAMATURGICA DE VALLE INCLÁN; EN LA OBRA “FUTUROS DIFUNTOS” DE EUSEBIO CALONGE**” perteneciente a Lenin Richard Mendoza Moreira, reúne las exigencias académicas vigentes en la Universidad Central del Ecuador.

En tal virtud, el mencionado trabajo está aprobado y se autoriza su presentación.

En la ciudad de Quito a los 4 días del mes de Julio del 2013.

**GRIMANESA MADELEINE LOAYZA CABEZAS**

Cd. N°.....

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

<b>Páginas Preliminares</b>	<b>Pág.</b>
Dedicatoria.....	ii
Agradecimiento.....	iii
Autorización del Autor .....	iv
Aprobación del Tutor .....	v
Índice de contenidos .....	vi
Índice de Anexos.....	vii
Resumen .....	viii
Abstract.....	ix
<b>CAPÍTULO I: EL PROBLEMA</b>	
1.1 Planteamiento Del Problema.....	2
1.2 Formulación del Problema .....	3
1.3 Preguntas Directrices .....	3
1.4 Objetivos .....	4
1.4.1 Objetivos Generales .....	4
1.4.2 Objetivos Específicos.....	4
1.5 Justificación e Importancia.....	5
1.6 Limitaciones.....	6
<b>CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO</b>	
2.1. Antecedentes .....	7
2.2 Sobre el tema del estilo.....	7
2.3 Sobre los Temas .....	7
2.4 Fundamentación Teórica.....	8
2.5 Variables.....	13
2.6 Dramaturgia 1 .....	14
2.7 Análisis Dramatúrgico.....	15
2.7.1 Del texto de la escena.....	15
2.7.2 Trabajo en la constitución del sentido del texto o de la puesta en escena... ..	15
2.7.2.1 Necesidad de esta reflexión.....	15
2.7.2.2 Entre semiología y Sociología.....	15
2.8 Características del Género Teatral del Esperpento.....	16
2.9 Breve estudio de “La Cabeza del Bautista”. GLORIA BAAMONTE.....	17
2.11 Definición de términos básicos.....	18
2.11 Fundamentación Legal.....	19
2.11.1 Título VI de la Investigación e Innovación.....	20

2.12 Caracterización de las Variables.....	22
<b>CAPÍTULO III: INVESTIGACIÓN</b>	
3.1 Primera parte de la Investigación “Futuros Difuntos” .....	23
3.1.1 El Autor .....	23
3.1.2 Argumento.....	23
3.1.3 Contexto .....	24
3.1.4 Personajes .....	24
3.1.5 Signos característicos .....	25
3.1.6 Análisis .....	26
3.2 Segunda parte de la investigación “La Cabeza del Bautista: Melodrama Para Marionetas” .....	33
3.2.1 El Autor .....	33
3.2.2 Argumento .....	34
3.2.3 Contexto .....	35
3.2.4 Signos característicos .....	35
3.2.5 Personajes .....	36
3.2.6 Análisis .....	37
3.3 Tercera parte de la investigación “Análisis Comparativo de las Obras: Futuros Difuntos: Melodrama para Marionetas” .....	42
3.3.1 Respecto a las influencias de Valle u otros autores, Calonge Dice .....	44
3.3.2 Respecto a la temática recurrente de sus obras.....	44
3.3.3 Sobre los rasgos particulares que definen a Futuros Difuntos señala .....	44
3.3.4 Sobre Valle Inclán y El Esperpento puntualiza .....	45
3.3.5 Respecto a su propia posición como autor Dramático apunta lo siguiente .....	45
<b>CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES</b>	
4.1 Conclusiones .....	47
4.2 Recomendaciones .....	49
<b>MATERIALES DE REFERENCIA</b>	
Bibliografía .....	51
Anexos.....	52

## ÍNDICE DE ANEXOS

<b>ANEXO:</b>	<b>Pág.</b>
a).- Cuestionario a Eusebio Calonge .....	52
b).- Respuestas del cuestionario .....	52
c).- Referencias sobre el estilo, temas, y estudios .....	55

**UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR  
FACULTAD DE ARTES**

**CARRERA DE TEATRO**

**INFLUENCIA ESTILISTICA Y DRAMATURGICA DE  
VALLE INCLÁN; EN LA OBRA “FUTUROS DIFUNTOS” DE  
EUSEBIO CALONGE.**

**STYLISTIC INFLUENCE AND DRAMATURGICAL OF  
VALLE INCLÁN; IN THE THEATRE PLAY "DEAD  
FUTURE" OF EUSEBIO CALONGE.**

Autor: Lenin Mendoza  
Tutor: Madeleine Loayza  
4 de Julio del 2013

**RESUMEN**

FUTUROS DIFUNTOS es un inquietante drama de Eusebio Calonge. Uno de los más interesantes dramaturgos de la nueva generación de autores dramáticos españoles. Es una alegoría del mundo como un gran manicomio, en el que los internos son los bufones pintados por Diego Velásquez. Su tema principal son las devastaciones que causa el tiempo, que es además la temática principal de toda la obra de La Zaranda. En el presente trabajo de investigación se analiza la posible influencia de la obra de Valle Inclán.

**PALABRAS CLAVES**

**<DRAMATURGIA> < AUTO SACRAMENTAL> <ESPERPENTO> <FÁBULA>  
<AMBIENTE TETRAL> <PERSONAJE> <TRAGEDIA> <COMEDIA>**



# **STYLISTIC INFLUENCE AND DRAMATURGICAL OF VALLE INCLÁN; IN THE THEATRE PLAY "DEAD FUTURE" OF EUSEBIO CALONGE.**

## **ABSTRACT**

FUTUROS DIFUNTOS is a disturbing drama of Eusebio Calonge. One of the most interesting playwrights of the new generation of Spanish playwrights. It is an allegory of the world as one big insane asylum, where the inmates are the clowns painted by Diego Velasquez. Its main theme is the devastation caused by the time, which is also the main theme of the whole work of La Zaranda. . In the present research work discusses the possible influence of the work of Valle Inclán.

## **KEYWORDS**

<DRAMATURGY> <AUTO SACRAMENTAL> <GROTESQUE> <FABLE>  
<ENVIRONMENT TEATRAL> <CHARACTER> <TRAGEDY> <COMEDY>

## **CAPÍTULO I**

### **EL PROBLEMA**

#### **1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.**

El presente proyecto de investigación aborda el tema de la dramaturgia del autor español contemporáneo Eusebio Calonge desde la perspectiva de la posible influencia directa o indirecta de la obra dramática de Ramón María del Valle – Inclán.

Sobre la obra dramática de Eusebio Calonge, en especial “FUTUROS DIFUNTOS”, por tratarse de una dramaturgia muy reciente no existen mayores estudios, tan solo opiniones y críticas diversas que en ocasiones pueden resultar contradictorias. Algunas de estas consideraciones encuentran una semejanza y posible influencia del estilo dramático de Valle Inclán en la obra de Eusebio Calonge. Sin embargo todas estas no son sino aseveraciones que no necesariamente están fundamentadas. En este sentido es necesario efectuar un análisis dramático para de esta manera comprender mejor la dramaturgia de Eusebio Calonge.

En la actualidad no existe una valoración adecuada de la obra de Eusebio Calonge, a la cual de manera simplista y apresurada se la intenta etiquetar, sin estudiar adecuadamente tanto su origen como su proceso creativo; olvidando rastrear las vías artísticas que llevaron a este autor y a la compañía “La Zaranda” a formular el tipo de teatro que desde hace treinta años vienen desarrollando, y aportando de manera fundamental al teatro contemporáneo.

Al realizar las primeras aproximaciones a la obra de Eusebio Calonge y el grupo La Zaranda, se encontraron opiniones y valoraciones contradictorias como las que aparecen el apartado de antecedentes y que no permitían descifrar de manera clara y concreta las posibles influencias de otros autores españoles o no españoles. Esta diversidad de opiniones no ha permitido valorar apropiadamente la obra “Futuros difuntos”.

Para encontrar coincidencias en cuanto al estilo y dramaturgia de la obra de Eusebio Calonge, se realizó un estudio detallado de toda su obra, así como de artículos relacionados con el grupo “La Zaranda” y obras de varios autores contemporáneos.

Como resultado de este estudio, se elaboró un cuestionario dirigido al dramaturgo Eusebio Calonge, pidiéndole su punto de vista respecto a esta problemática. Respuesta que fue dada con claridad y genuino interés, y que aportan de manera concreta al problema planteado en la presente investigación.

Las variables dramáticas y estilísticas que constituyen el problema, así como sus dimensiones e indicadores serán el objeto de estudio de la presente investigación.

En relación a éstas variables de estudio, existen ideas preconcebidas que no necesariamente responden a la realidad en cuanto al proceso creativo de “Futuros difuntos”. La tendencia a etiquetar o a clasificar por parte de los críticos crea en ocasiones confusión. Al investigar a fondo se ha podido conocer una versión muy distinta de la que inicialmente se tenía.

El estudio de la obra de Eusebio Calonge “Futuros difuntos”, contribuye a entender las actuales tendencias del teatro Iberoamericano contemporáneo, cuyos nuevos autores y figuras todavía son desconocidas en nuestro medio.

A partir de estos antecedentes, se encaminará el proceso de investigación para la elaboración del presente proyecto, su difusión y posterior publicación, de ser posible en revistas especializadas sobre artes escénicas.

## **1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA**

El presente proyecto de investigación en relación a lo establecido en el planteamiento del problema, se lo realiza en los siguientes términos.

El problema a resolver en la presente investigación es:

¿Cuál es la influencia de la dramática y estilística de Valle Inclán en la obra “Futuros Difuntos” de Eusebio Calonge?

Esta es la pregunta alrededor de la cual no existen mayores estudios respecto a la dramaturgia de Eusebio Calonge por ser su obra creación reciente.

Se han ido aclarando varias inquietudes de acuerdo a las necesidades de la investigación. Por lo tanto es de fundamental importancia profundizar en la información, con respecto a los estilos de dramaturgia que poseen estos dos autores, para justificar la veracidad de la posible o imposible influencia.

### **1.3 PREGUNTAS DIRECTRICES**

El proceso de investigación en el presente proyecto se lo guía y orienta a través de las siguientes preguntas de investigación.

1. ¿Existe un conocimiento científico sistematizado sobre la influencia de la dramaturgia de Valle Inclán sobre otras dramaturgias contemporáneas en especial la de Eusebio Calonge y concretamente en su obra “Futuros Difuntos”?
2. ¿El esperpento, creación y conceptualización de Valle – Inclán está presente o se evidencia en las obras de Eusebio Calonge, en especial en Futuros Difuntos” o solo se trata de una valoración subjetiva de algunos críticos de la obras de este autor?
3. El dramaturgo Eusebio Calonge reconoce en sus obras y las del grupo La Zaranda la influencia consciente de la dramaturgia de Valle – Inclán?
4. ¿Cuáles influencias conscientes reconoce el dramaturgo Eusebio Calonge en su obra “FUTUROS DIFUNTOS” y en otras obras del grupo La Zaranda?

### **1.4 OBJETIVOS**

#### **1.4.1 OBJETIVO GENERAL:**

- Evaluar la influencia de la dramaturgia y estilística de Valle Inclán en la obra “Futuros Difuntos” de Eusebio Calonge.

Comparar la obra “Futuros Difuntos” de Eusebio Calonge, partiendo del análisis del material recopilado, su comparación y estudio a partir de fuentes directas, con la obra dramática de Valle – Inclán, a fin de alcanzar conclusiones objetivas y duraderas.

#### **1.4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS:**

1. Investigar la existencia de un conocimiento científico sistematizado sobre la influencia de la dramaturgia de Valle Inclán sobre otras dramaturgias contemporáneas en especial la de Eusebio Calonge y concretamente en su obra “Futuros Difuntos”

2. Determinar si el esperpento, creación y conceptualización de Valle – Inclán está presente o se evidencia en las obras de Eusebio Calonge, en especial en “Futuros Difuntos” o solo se trata de una valoración subjetiva de algunos críticos de la obras de este autor.
3. Investigar si el dramaturgo Eusebio Calonge reconoce en sus obras y las del grupo La Zaranda la influencia consciente de la dramaturgia de Valle – Inclán.
4. Investigar y determinar sobre las influencias conscientes que reconoce el dramaturgo Eusebio Calonge en su obra “FUTUROS DIFUNTOS” y en otras obras del grupo La Zaranda.

### **1.5 JUSTIFICACIÓN E IMPORTANCIA:**

La dramaturgia es un campo muy poco frecuentado en el ámbito académico ecuatoriano. Las pocas investigaciones que se han realizado se interesan en el aspecto literario de los textos y casi siempre están circunscritas a los principales literatos ecuatorianos, en cuyas obras completas el teatro tiene una significación más bien anecdótica. Por esta misma razón, suelen ser trabajos de investigación generados en la especialidad de Literatura de las facultades de Lingüística. Por tanto la información, análisis y conclusiones provenientes de dichos trabajos solo abordan la temática de la dramaturgia desde el análisis literario.

Muy pocas investigaciones se han emprendido tomando como punto de partida una perspectiva en la que no prime el análisis literario. Y siendo este un campo de competencia propio de los investigadores teatrales, en el medio ecuatoriano hay muy pocos antecedentes de trabajos de investigación referidos a la dramaturgia en cuanto a sus valores intrínsecos. La causa más probable es la falta de una labor de investigación permanente en el único centro de formación superior teatral que ha existido hasta la actualidad en el país.

Otra posible causa es la escasísima bibliografía de consulta disponible sobre esta temática, por lo que seguramente movió a los autores de tesis de grado a inclinarse por temáticas en la que hubiere seguridad de acceder a información bibliográfica.

Investigar en este ámbito en concreto, (el del análisis dramático, antes que el meramente literario) puede animar a nuevas investigaciones que nos permitan valorar nuestra propia dramaturgia nacional que muy poco ha sido estudiada en este sentido. Los únicos y aislados estudios al respecto solo abordan el aspecto literario del texto teatral. Por lo que el conjunto de la dramaturgia ecuatoriana todavía carece de estudios que desentrañen sus valores estrictamente teatrales. Importante asignatura pendiente pues en casi todo el ámbito andino, por no hablar del iberoamericano, hay una serie de trabajos y estudios sobre esta temática.

Con el antecedente práctico de este trabajo de investigación se puede demostrar que es viable, interesante y necesario para abordar estos trabajos a fin de desarrollar materiales y enfoques investigativos que nos permitan comprender de una manera más cercana, este tipo de dramaturgia y se pueda hacer una valoración teórica estrictamente teatral, desvinculándola del modelo de análisis literario que es el que hasta ahora ha desarrollado las principales aportaciones y estudios teóricos.

En el medio ecuatoriano existe un evidente déficit de investigaciones teóricas sobre los diversos aspectos del teatro ecuatoriano, pero en lo referente al campo de la dramaturgia, esta carencia es escandalosa, pues no existe un solo texto de relevancia que por lo menos proponga una valoración panorámica de la dramaturgia ecuatoriana, a pesar de que no sea un campo de estudio demasiado extenso.

El presente trabajo de investigación puede ser un incentivo para que se efectúen nuevas reflexiones y estudios similares sobre un amplio universo de autores contemporáneos actualmente conocidos en nuestro medio solo como nombres, con una valoración superficial y prejuiciada de los mismos. Al mismo tiempo que podría interesar a otros investigadores para adentrarse en el estudio de una temática muy poco estudiada en nuestro país y cuyos avances y aportaciones serán de gran valor para comprender y conocer a ese gran desconocido que es el teatro y sus diferentes aspectos en nuestro medio.

## **1.6 LIMITACIONES**

La presente investigación tiene factibilidad en todos sus procesos, por lo tanto no se evidencia ningún tipo de limitaciones.

## **CAPITULO II**

### **MARCO TEÓRICO**

#### **2.1 ANTECEDENTES**

No existen investigaciones previas realizadas sobre el tema de la presente investigación, sin embargo es importante citar una serie de opiniones y valoraciones tomadas de diversos artículos y reseñas críticas dedicadas por muy diversos autores en torno a la obra de Eusebio Calonge y el Teatro La Zaranda; que fueron encontrados en diversos medios de prensa, y revistas especializadas. En todas ellas, a pesar de la diversidad de procedencia se advierte una coincidencia en algunos aspectos. Información sumamente útil como punto de partida para enrumbar el proceso de investigación.

#### **2.2 SOBRE EL TEMA DEL ESTILO**

Que existe un estilo zarandiano dice la crítica cubana Norma Niurka, sobre el mismo tema del estilo, el crítico madrileño Javier Milán lo describe como acre y bello. Que podría compartir con Kafka en algunos aspectos sostiene José Luis Miranda, crítico español.

#### **2.3 SOBRE LOS TEMAS**

Sobre los temas que usualmente aborda, dice el teatrólogo venezolano Einar Goyo Ponte que explora la desesperación, la desolación y el desahucio humano, conectado a la tradición de la España Negra; mientras que con sus monstruos y sombras feroces, añade el crítico panameño Alberto Gualde. Juan Carlos Fontana crítico argentino le encuentra que es cercano al auto sacramental religioso. Ignacio García Garzón descubre una recurrencia a la estética del esperpento. Y aún al surrealismo y el absurdo, Sostiene el granadino A. Molinari, que también plantea que la obra de Calonge y La Zaranda recorre caminos valleinclanescos. La tragedia de lo español sobre los hombros de Valle – Inclán recalca G.A. Municio, crítico segoviano.

En lo que coincide la crítica y teatróloga madrileña Isabel Navarro, al señalar también que explora caminos valleinclanescos y se acerca a la liturgia del auto sacramental. Presentado con un esplendoroso barroquismo y una expresividad crudamente sensorial en una liturgia de la memoria, acota el crítico español Javier Villán que recuerdan a la pintura de Gutiérrez Solana,

Goya, incluso a Buñuel, en opinión de Saúl Fernández, y en la del asturiano Boni Ortiz, que forman una encrucijada de herencias teatrales de los Hnos. Quintero a Tadeuz Kantor. Un teatro de la muerte con una forma lúdica o un tenebrismo barroco con alegría de vivir. Resume Antonio Corbillón, crítico y periodista especializado español.

Ideas e interpretaciones, de muy diversos ámbitos geográficos y de diferentes momentos que parecen converger a un mismo punto, señalando una dirección similar. La de la estética del esperpento fundamentada por Valle- Inclán:

## **2.4 FUNDAMENTACION TEÓRICA**

Para el desarrollo de la presente investigación se ha adoptado el planteamiento de Raymond Williams en su libro “El teatro de Ibsen a Brecht” Ediciones Península, Colección Historia, Ciencia, Sociedad No.112. Barcelona 1975, llamado análisis de las estructuras de sentimiento que establece la posibilidad de situar la valoración de la obra dramática dentro de una contextualización estético histórica. Esta propuesta teórica permite apreciar la literatura dramática en relación a su posibilidad de representación, lo que es particularmente interesante en el caso de la comparación entre la obra de Valle Inclán ( “La Cabeza del Bautista” perteneciente al conjunto” Retablo de la Avaricia, La Lujuria y la Muerte” y la de Calonge “FUTUROS DIFUNTOS”.

Pero aunque se logre observar retrospectivamente, es difícil contemplar estas relaciones en el momento actual. Por este motivo, Raymond Williams propone un análisis de las relaciones entre convenciones y estructuras de sentimiento.

Williams propone que toda consideración seria sobre el arte debe comenzar por el reconocimiento de dos hechos aparentemente contradictorios: que una obra importante es siempre individual y que existen a la vez comunidades de obras de arte en géneros, en períodos y estilos.

Al ver una obra determinada se advierte, que en tal parlamento, tal personaje o tal acción, un dramaturgo particular se da a conocer, por ese logro específico se valora su obra. Pero después, a veces enseguida, observando el parlamento, el personaje o la acción, se dice que es algo característico de un determinado género dramático, en un período particular. Sostiene Raymond Williams que cada una de las observaciones son importantes, ambas ayudan a entender mejor el teatro. Pero se presenta la dificultad de que plantea la aparente contradicción- señalar en un momento hacia solo un individuo, y en otro momento hacia un grupo o un período.

Esa contradicción no podrá superarse diciendo sencillamente que estamos en cada caso hablando de distinto tipo de hechos. Efectivamente, en ciertas obras es posible separar los



distintos elementos, es decir: aquí el autor está simplemente siguiendo las convenciones de su género o período, pero allá aporta una contribución auténticamente suya. También existen obras importantes en que no resulta posible hacer esto; en ellas el aporte individual y las convenciones particulares a través de las cuales se expresa son, o parecen inseparables. Al señalar lo que un individuo particular ha hecho, dentro de un estilo particular, se puede apreciar lo que es el estilo, lo que es capaz de aportar. El dramaturgo individual ha hecho esto, pero lo que ha hecho es parte de lo que se conoce sobre un período o estilo general.

Para explorar esta relación esencial Raymond Williams utiliza el término “estructura de sentimiento”. Con el que intenta describir la continuidad desde la obra particular, y por medio de su forma particular, hasta su reconocimiento como forma general; y después la relación entre esta forma general y una época.

Todo lo vivido y hecho por una comunidad en un período, según se cree actualmente, está básicamente relacionado, aunque en la práctica y en el detalle no siempre es fácil verlo. En un estudio de un período, se puede reconstruir, con más o menos precisión, la vida material, la organización social general, y en un sentido amplio, las ideas dominantes. Es complejo decidir cuáles, de estos aspectos son determinantes en el conjunto completo; su separación es arbitraria, y, sin lugar a duda, el teatro se constituye en distintos grados de todos ellos. Pero aunque se pueda diferenciar en el estudio de un período pasado los distintos aspectos de la vida y tratarlos como entidades independientes, es obvio que tal enfoque es tan solo un procedimiento de estudio y no un reflejo de lo que fue la realidad.

Relacionar una obra de arte con una parte cualquiera de este todo puede ser útil en distintos grados; pero es una experiencia usual, en el análisis, comprobar que una vez comparada la obra con las distintas partes separables, subsisten algunos elementos para los que no existen medidas externas. Esto es lo que significa, en el primer caso, estructura de sentimiento. Se trata de algo tan firme y definido como el término estructura plantea y se basa, en los elementos menos tangibles de nuestra experiencia.

A decir de Raymond Williams: “Podemos ver esta estructura a veces en las obras del pasado. Pero se deduce, del sentido total del término, que es precisamente la estructura sentimental la que es más difícil de distinguir cuando está siendo vivida. Precisamente a causa de que aún no ha pasado a incorporarse dentro de plataformas, creencias o instituciones diferenciables, se percibe en principio como un sentimiento profundamente *personal*; de hecho, a un escritor particular, puede parecerle único, lejano y casi incommunicable. Puede verse más claramente en el arte el pensamiento de períodos pasados, en los que los creadores parecían aislados, ante sí mismos y ante sus contemporáneos, sujetos aislados, separados y difíciles de entender. Sin embargo, una y otra vez, cuando ha sido absorbida la estructura sentimental, las conexiones, las

correspondencias, aun las similitudes que se dan en el período, aparecen más a la vista. Lo que había sido una estructura viva, no lo suficientemente conocida como para ser diferenciada y descrita, es ya una estructura del recuerdo, que puede ser examinada e identificada, e incluso generalizada.”

Así, según Raymond Williams. Antes de que esto haya sucedido, en una época determinada, es probable que aquellos a los que la nueva estructura es más accesible, dentro de los cuales esté formándose más claramente, conozcan la experiencia directa como propia.

Cuando uno de estos hombres habla en una obra, muchas veces contra lo que se considera el espíritu de la época, resulta sorprendente para él y para otros que pueda haber reconocimiento de lo que podía ser muy difícil, de una vida que parecía inaccesible, imposible de compartir. Las instituciones establecidas criticarán y rechazarán al autor, pero a un número de personas, progresivamente en aumento, les parecerá que están hablando directamente para ellas, que se dirige a su más profundo sentido de la vida, precisamente porque habla para sí mismo.

Una nueva estructura de sentimiento comienza entonces a articularse. Comienza también a ser posible, aunque muy difícil, aun en comparación con el análisis de las estructuras del pasado, ver esta estructura contemporánea, en vez de solo a través de la fuerza de obras particulares. Muchas de tales exposiciones son demasiado prematuras, demasiado superficiales, demasiado rígidas, pero aun así es cierto que el descubrir las estructuras del sentimiento contemporáneas auténticas (que usualmente están ocultas en la obra de los predecesores inmediatos más prestigiosos) es el tipo más importante de atención que se puede dedicar al arte y a la sociedad de nuestra época.

También plantea Raymond Williams. La importancia del artista, en relación con la estructura de sentimiento, reside sobre todo en el hecho de que es una estructura, no un corriente informe de nuevas propuestas, intereses y percepciones, sino una formación de éstas dentro de un solo modo nuevo de ver el mundo y a nosotros mismos. Tal tipo de estructura es el propósito de toda actividad contemporánea auténtica, y su éxito se produce también en campos distintos del arte. Pero el artista, por el carácter de su obra, está involucrado de modo directo en este proceso desde un principio. En definitiva, él podrá trabajar únicamente si tales estructuras se hacen admisibles, normalmente como descubrimiento personal, luego como conjunto de descubrimientos personales, y finalmente como el modo de actuar de toda una generación. En la práctica, esto significa la creación de nuevas convenciones, de nuevas formas.

En este sentido propone Raymond Williams, la utilidad de la estructura de sentimiento como término crítico, pues nos lleva de modo práctico a un tipo de análisis que se refiere al mismo tiempo a las formas particulares y a los elementos de las formas generales. Se puede abordar,

dice Raymond Williams; de modo totalmente local (lo que se denomina criticismo práctico) con un análisis directo, para descubrir la estructura de sentimiento de una obra particular. Tal estructura es siempre una experiencia a la que podemos responder directamente. Pero también es una experiencia comunicada en una forma particular, a través de convenciones particulares. Siempre existe una relación crítica entre la forma y la experiencia; una identidad, y a veces, una verdadera desintegración. No es, en definitiva, cuestión de aplicar una forma externa, y sus reglas, a una obra particular; es como la experiencia y sus medios de comunicación relacionados, mediante un criterio primariamente interno.

Por tanto concluye Williams, el primer estudio de una estructura de sentimiento es siempre local, particular, único. Pero lo que está dándose delineado en los medios de comunicación es ya más amplio que el trabajo particular, como lenguaje, como método, como convenciones.

Cuando se reúnen nuestra experiencia de obras particulares, vemos la estructura de sentimiento extendiéndose y cambiando; importantes elementos en común, como experiencia y como método, entre obras y dramaturgos particulares. Importantes elementos que cambian como cambian juntas la experiencia y las convenciones, o como se ve en tensión la experiencia con las convenciones existentes, y su éxito o su fracaso al alterarlas. Lentamente se puede ver que lo que surge es mucho más amplio que la obra particular; es un problema de forma, pero también, un problema de experiencia para muchos autores, y para un período y los que le siguen.

En todo análisis auténtico, las relaciones son normalmente muy difíciles de establecer, pero existe la posibilidad, de conexiones entre las formas más generales y las más particulares. Lo que muestra a veces el análisis es un cambio en el método dramático; pero la base del razonamiento de Raymond Williams, por medio de la relación de convenciones y estructuras de sentimiento, es que se puede abordar los métodos dramáticos con una clara definición técnica, aun sabiendo de que lo que se está definiendo es, más que una técnica, el modo práctico de describir aquellos cambios de la realidad; las respuestas y su comunicación, los “temas” y las “formas” que dotan al teatro de la importancia histórica que por sí mismo posee.

El siguiente aspecto que compone este marco teórico es el que aborda la definición de un estilo que a priori caracteriza tanto una parte de la obra dramática de Valle Inclán como también una parte de la obra dramática de Eusebio Calonge, este estilo es el llamado esperpento que en definición del propio Valle Inclán es:

«Esta modalidad consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida», en la definición del Diccionario de la Real Academia Española, el esperpento es: “Género literario creado por Ramón del Valle-Inclán, escritor español de la generación del 98, en el que se deforma la

realidad, recargando sus rasgos grotescos, sometiendo a una elaboración muy personal el lenguaje coloquial y desgarrado”.

El texto considerado fundacional acerca del tema es la conversación mantenida por Max Estrella con Don Latino de Híspalis en la escena duodécima de *Luces de Bohemia*, donde Max Estrella declara: «Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. [...] Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas. [...] La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas». □ Como puede observarse, la idea de esperpento está asociada a una percepción del autor acerca de la mezcla entre grandeza y grotesco que Valle-Inclán considera propia de la sociedad española. Este modo de ver la realidad se empleó en toda su obra a partir de entonces, como en la trilogía esperpéntica que recopila en *Martes de Carnaval*. *Esperpentos*, y que contiene a *La hija del capitán*, *Las galas del difunto* y *Los cuernos de don Friolera*.

Más que un estilo o una técnica teatral, el esperpento es una poética, es decir, una forma de crear, que consiste en retratar hechos y personajes de una determinada manera. Según comenta Valle-Inclán en una conversación con Gregorio Martínez Sierra reproducida en el diario ABC (7 de diciembre de 1928),

«hay tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodilla, en pie o levantando el aire»; en el primer modo «se da a los personajes, a los héroes, una condición superior [...] cuando menos a la condición del narrador»; la segunda manera es mirarlos, «como si fuesen ellos nosotros mismos» (como en el teatro de Shakespeare); «y hay otra tercera manera, que es mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos».

Valle-Inclán refiere que esperpento, tal como lo ve él, tiene sus precedentes artísticos y estéticos en la literatura de Francisco de Quevedo y en la pintura de Francisco de Goya. «Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los "esperpentos", el género literario que yo bautizo con el nombre de "esperpentos". El mundo de los "esperpentos" -explica uno de los personajes de *Luces de Bohemia*- es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico. Y estos seres deformados son los héroes llamados a representar una fábula clásica no deformada. Son enanos y patizambos que juegan una tragedia. Y con este sentido los he llevado a *Tirano Banderas* y a *El ruedo ibérico*».

## **2.5 VARIABLES:**

1. **VARIABLE DEPENDIENTE: DRAMATURGIA DE RAMÓN DEL VALLE**  
**INCLÁN. OBRA:** “La Cabeza del Bautista: Melodrama para marionetas”

### **DIMENSIONES:**

- 1.1 El esperpento
- 1.2 Prosa Valle – Inclanesca

### **INDICADORES:**

- 1.1.1 Lo grotesco
- 1.1.2 Deformación de la realidad
- 1.1.3 Presencia de la Muerte
- 1.1.4 Ambientes y personajes míseros
- 1.2.1 Literaturización del diálogo.
- 1.2.2 Abuso del contraste.
- 1.2.3 Intención satírica.

2. **VARIABLE INDEPENDIENTE: DRAMATURGIA DE EUSEBIO CALONGE.**  
**OBRA:** “Futuros Difuntos”

### **DIMENSIONES:**

- 2.1 Auto sacramental
- 2.2 Estilo Zarandiano

### **INDICADORES:**

- 2.1.1 Ceremonia teatral.
- 2.1.2 Repetición.
- 2.2.1 Lo grotesco.
- 2.2.2 Deformación de la realidad.
- 2.2.3 Presencia de la muerte.
- 2.2.4 Ambientes y personajes míseros

Para una mejor comprensión de las variables propuestas en esta investigación intentaré hacer una definición preliminar de la variable DRAMATURGIA, para la que usaré la referencia de algunas definiciones investigadas:

## 2.6 DRAMATURGIA 1

(Del griego *dramaturgia*, componer un drama)

A. Sentido original y clásico del término: Según LITTRE, la dramaturgia es el “arte de la composición de obras teatrales”. Esta es la definición que se ha elegido para la presente tesis, sin embargo es importante añadir lo siguiente para una comprensión cabal de toda la complejidad del término.

1. La dramaturgia, en su sentido más general, es la técnica (o ciencia) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, ya sea inductivamente, a partir de ejemplos concretos, o deductivamente, a partir de un sistema de principios abstractos. Esta noción presupone la existencia de un conjunto de reglas específicamente teatrales cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra y analizarla correctamente.

Hasta el período clásico, la dramaturgia, a menudo elaborada por los propios autores (*Discursos* de CORNIELLE y la *Dramaturgia de Hamburgo* de LESSING, etc.), tenía como propósito descubrir reglas, e incluso recetas, para componer una obra, y dictar las normas de composición a los dramaturgos (ej.: la *Poética* de ARISTOTELES, la *Práctica teatral* de D'AUBIGNAC, *El arte nuevo de hacer comedias* de LOPE DE VEGA).

2. J. SCHERER, autor de una *Dramaturgia clásica* en Francia (1950), distingue la *estructura interna* de la obra – o dramaturgia en el sentido estricto- y una *estructura externa* – vinculada a la (re) presentación del texto: “la estructura (...) es un conjunto de elementos (...) que constituyen el fondo de la obra; es lo que constituye el asunto para el autor, antes de que intervengan las consideraciones de elaboración. A esta estructura interna se opone la estructura externa, que es siempre una estructura pero constituida principalmente por formas, y formas que ponen en juego las modalidades de escritura y de la representación de la obra (SCHERER, 1961) la dramaturgia clásica busca los elementos constitutivos de la construcción dramática de todo texto clásico: por ejemplo, la exposición, nudo, el conflicto, el final, el epílogo, etc.

2. La dramaturgia examina exclusivamente el trabajo del autor, sin preocuparse directamente por la realización escénica del espectáculo; esto explica cierta desafección de la crítica actual por esta disciplina, al menos en su sentido tradicional.

## **2.7 ANALISIS DRAMATURGICO**

### **2.7.1 DEL TEXTO A LA ESCENA**

Tarea del dramaturgista, pero también de la crítica (al menos en ciertas formas penetrantes de esta actividad), que consiste en definir los rasgos específicos del texto y de la representación. El análisis dramático intenta iluminar el paso de la escritura dramática a la escritura escénica. “¿En qué consiste el trabajo dramático sino en una reflexión crítica acerca del paso del hecho literario al hecho teatral?” (DORT, 1971)

### **2.7.2 TRABAJO EN LA CONSTITUCION DEL SENTIDO DEL TEXTO O DE LA PUESTA EN ESCENA**

El análisis dramático examina la realidad representada en la obra: ¿Qué temporalidad? ¿Qué espacio?, ¿Qué tipo de personaje? ¿Cómo leer la fábula? ¿Cuál es el vínculo entre la obra y la época de su creación, el vínculo con la época representada y nuestra actualidad? ¿Cómo interfieren estas historicidades?

El análisis explicita los “puntos oscuros” de la obra, clarifica un aspecto de la intriga, escoge una concepción particular o, por el contrario, ofrece diversas interpretaciones. Debido a la preocupación por integrar la perspectiva del espectador (recepción) establece puentes entre la ficción y la realidad de nuestra época.

#### **2.7.2.1 NECESIDAD DE ESTA REFLEXION**

Desde el momento en que hay puesta en escena, se estima que necesariamente existe una labor dramática, incluso (y sobre todo) si ésta es negada por el director en nombre de una “fidelidad” a la tradición, de la determinación a seguir el texto “al pie de la letra”, etc. En efecto, toda lectura y por fuerza, toda representación de un texto, presupone una concepción de las condiciones de enunciación de la situación y de la interpretación de los actores, etc. Esta concepción, incluso embrionaria o poco imaginativa, es ya un análisis dramático.

#### **2.7.2.2 ENTRE SEMIOLOGIA Y SOCIOLOGIA**

Este análisis sobrepasa la descripción semiológica de sistemas escénicos puesto que se pregunta, de manera pragmática, lo que el espectador recibirá de la representación, como desemboca el teatro en la realidad ideológica y estética del público. Concilia e integra una perspectiva global, una visión semiológica (estética) de los signos de la representación, y una encuesta sociológica acerca de la producción y de la recepción de estos mismos signos.

## **2.8 CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO TEATRAL DEL ESPERPENTO**

### **Algunas de las características del esperpento serían:**

1. Lo grotesco como forma de expresión:

- la degradación de los personajes.
- la reificación o cosificación de los personajes, reducidos a mero signo o a muñecos.
- la animalización o fusión de formas humanas y animales
- la literaturización del lenguaje coloquial, frecuentemente investido de todo tipo de intertextualidades.
- el abuso del contraste
- la mezcla de mundo real y de pesadilla
- la distorsión de la escena exterior

2. La deformación sistemática de la realidad:

- la apariencia de burla y caricatura de la realidad
- el significado profundo, semi transparente, cargado de crítica e intención satírica que constituye la auténtica lección moral

3. La presencia de la muerte como personaje fundamental.

Esta técnica teatral hizo de Valle-Inclán un precedente cinematográfico, debido a los continuos cambios de escenario así como a la profusión de historias durante el desarrollo de la obra, que finalmente acababan por cruzarse.

### **La degradación del esperpento afecta a ambientes y personajes:**

1. Ambientes: Los escenarios dominantes son tabernas burdeles, antros de juego, interiores míseros, calles inseguras de Madrid.

2. Personajes: Por las piezas deambulan borrachos, prostitutas, pícaros, mendigos, artistas fracasados, bohemios, presentados como marionetas sin voluntad, animalizados y cosificados.

Una de las reflexiones más importantes que plantea la creación esperpéntica es si se trata de una imagen deformada de la realidad, o si se trata de la imagen fiel de una realidad deforme.



## 2.9 BREVE ESTUDIO DE LA CABEZA DE BAUTISTA. GLORIA BAAMONDE TRAVERSO. UNIVERSIDAD DE OVIEDO.

### ARGUMENTO:

**Don Igi**, amante de **La Pepona** y propietario de una sala de billares, se enfrenta duramente en un ajuste de cuentas con el **Jándalo**. Éste es hijo de **Baldomerita**, la esposa fallecida de Don Igi, y Jándalo lo chantajea para no sacar a la luz la turbia muerte de su madre. Pepona convence a Don Igi para que acabe con la vida de Jándalo. Ambos acuerdan que ella lo seduzca y aprovechando la distracción, él lo apuñalará hasta la muerte. Pero cuando se perpetra la acción, la Pepona cae rendida de amor por el moribundo, al que besa ya cadáver.

Personajes:

- Don Igi el Indiano
- La Pepona
- El Jándalo
- Valerio el Pajarito
- El Barbero
- El Sastre
- El enano de Salnés

La obra se publicó en *La Novela Semanal* el 22 de marzo de 1924 y se estrenó el 17 de octubre del mismo año en el Teatro Centro de Madrid, por la Compañía de Enrique López Alarcón, con Juana Gil Andrés, y en Barcelona el 25 de marzo de 1925, con dirección de Cipriano Rivas Cherif e interpretación de Mimí Aguglia y Alfredo Gómez de la Vega.

Dos años más tarde, el autor la incluyó en la recopilación *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.

En 1967 se representó en el Teatro María Guerrero, de Madrid, junto a *La rosa de papel* y *La enamorada del rey*, con dirección de José Luis Alonso Mañés e interpretación de Antonio Ferrandis, Julia Trujillo, Manuel Gallardo y Florinda Chico.

El 28 de abril de 1968 se emitió en el espacio de Televisión española *Hora once*, con los siguientes intérpretes: José Luis Pellicena, José María Caffarel, Valentín Conde y Susana Mara.

Ese mismo año, Manuel Revuelta realizó una versión cinematográfica con formato de cortometraje, protagonizada por Antonio Carrasco, Carmen Lozano, Erasmo Pascual, Miguel Buñuel Tallada y Pepe Ruiz.

En 1995 fue José Luis Gómez quien puso la función en escena, en gira por España finalizando en el Teatro de La Abadía de Madrid, junto a tres de las otras cuatro piezas que componen el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, con Pedro Casablanc (*El Jándalo*), Rafael Salama - sustituido luego por Pepe Viyuela - (*Don Igi*), Ester Bellver (*La Pepona*) y Carmen Machi.

Finalmente, se volvió a representar en 2009, junto a *Ligazón* y *La rosa de papel* en el Teatro Valle-Inclán del Centro Dramático Nacional, con dirección de Alfredo Sanzol e interpretación de Juan Codina, Lucía Quintana y Juan Antonio Lumbreras.

## 2.10 DEFINICIÓN DE TÉRMINOS BÁSICOS

Los términos utilizados en la presente investigación serán comprendidos en el significado y alcance que se detalla inmediatamente:

*Dramaturgia*:- Técnica (o ciencia) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra

*Auto sacramental*: - Composición teatral en la que se trata de la Eucaristía o se hace alusión a ella. La obra se escribía para ser representada en la festividad del Corpus Christi. Calderón de la Barca, Lope de Vega y Fernando de Rojas, entre otros, son los autores más importantes de este género.

*Esperpento*:- Género literario creado por Ramón del Valle-Inclán, escritor, en el que se deforma la realidad, recargando sus rasgos grotescos, sometiendo a una elaboración muy personal el lenguaje coloquial y desgarrado.

*Fábula*.- Serie de hechos que constituyen el elemento narrativo de una obra.

*Ambiente*:- Ámbito en el que se desarrolla la escena o escenas de una obra teatral.

*Personaje*: - cada uno de los seres humanos, sobrenaturales o simbólicos, ideados por el autor, y que dotados de vida propia toman parte en la acción de la obra teatral.

*Tragedia*.- Obra que representa una acción humana funesta, que a menudo termina con una muerte.

*Comedia*.- Obra de teatro que representa una acción humana con desenlace feliz, su finalidad consiste en provocar la risa del espectador.

## **FUNDAMENTACIÓN LEGAL**

La realización del presente proyecto de investigación se encuentra abalizado por:

### **La constitución de la república:**

Art. No. 350 señala: “Que el Sistema de Educación Superior tiene como finalidad la formación académica y profesional con visión científica y humanista; la investigación científica y tecnológica; la innovación, promoción, desarrollo y difusión de los saberes y las culturas; la construcción de soluciones para los problemas del país, en relación con los objetivos del régimen de desarrollo”.

### **Por la ley de Educación Superior:**

Art. 13.- Funciones del Sistema de Educación Superior.- Son funciones del Sistema de Educación Superior:

- a) Garantizar el derecho a la educación superior mediante la docencia, la investigación y su vinculación con la sociedad, y asegurar crecientes niveles de calidad, excelencia académica y pertinencia;
- b) Promover la creación, desarrollo, transmisión y difusión de la ciencia, la técnica, la tecnología y la cultura;
- c) Formar académicos, científicos y profesionales responsables, éticos y solidarios, comprometidos con la sociedad, debidamente preparados para que sean capaces de generar y aplicar sus conocimientos y métodos científicos, así como la creación y promoción cultural y artística;
- d) Fortalecer el ejercicio y desarrollo de la docencia y la investigación científica.

### **El Reglamento de Régimen Académico:**

Art. 37.5: Para obtener el grado de Magíster, los postulantes deben realizar y sustentar una tesis de investigación científica que presente novedad y originalidad en el problema, los materiales de investigación, los métodos aplicados y en las conclusiones y recomendaciones.

Art. 65. Los programas de postgrado propuestos por las universidades y escuelas politécnicas deben contribuir:

65.1 A la creación, desarrollo y aplicación del conocimiento científico, tecnológico y técnico, orientado a brindar solución a los problemas del país.

65.2 Al desarrollo de la ciencia, la cultura, la tecnología, las artes y las humanidades, a través de la investigación científica y tecnológica.

65.3 A la preparación de recursos humanos de la más alta cualificación científica, académica y profesional, básicamente a través de la investigación.

65.4 A implementar propuestas curriculares con visión prospectiva, a partir del análisis de las tendencias internacionales relacionadas con el área de estudio, las necesidades sociales, la demanda y la oferta del país.

### **2.11.1 TÍTULO VI DE LA INVESTIGACIÓN E INNOVACIÓN**

Art. 79. La investigación e innovación constituyen funciones esenciales de las instituciones de educación superior, por lo que en cada institución deben existir políticas, normativas y líneas de investigación que las fomenten y regulen.

Art. 80. La investigación e innovación en las instituciones de educación superior deben gestionarse mediante un trabajo multi, inter, o trans disciplinario, principalmente en los ámbitos señalados por la Ley Orgánica de Educación Superior en su artículo 3, literales d), e) y f).

Art. 82. El CONESUP gestionará la asignación de recursos económicos por parte del estado y de las propias instituciones de educación superior para la promoción y ejecución de la investigación científica, tecnológica, humanística y artística, en todas las instituciones del sistema; así también realizará un monitoreo y seguimiento que garantice, por parte de las instituciones de educación el empleo de las asignaciones para la investigación y el cumplimiento de los proyectos. Para proyectos concursables del CONESUP, seleccionará los proyectos de investigación con criterios de prioridad social, de relevancia y de calidad académica, de conformidad al reglamento expedido por el mismo.

Art. 83. La estructura curricular debe permitir relacionar las líneas de investigación con los distintos componentes académicos. Los resultados de las investigaciones realizadas deben ser incorporados como referencia bibliográfica en los componentes académicos pertinentes.

Art. 84. La investigación debe constituirse en una condición implícita e indispensable para el ejercicio de la función docente. Será permanente y sistemática, en procura de encontrar vínculos entre la teoría y la práctica, así como también para obtener conclusiones que conduzcan a la mejora de la realidad. La investigación es un componente académico que se relaciona directamente con el proceso de formación profesional.

Art. 85. Las instituciones de educación superior establecerán medidas para facilitar oportunidades y estímulos para realizar investigación, cuyos resultados deberán ser difundidos de manera oportuna y adecuada.

Art. 86. Las instituciones de educación superior deben propiciar un acercamiento al quehacer científico y a la innovación tecnológica a estudiantes y jóvenes profesionales con talento para la investigación, mediante su vinculación a grupos de investigación y centros de desarrollo tecnológico, a través del trabajo de graduación, becas, servicios a la comunidad, prácticas o pasantías pre-profesionales en los campos de su especialidad, entre otras.

En los artículos antes mencionados se observa interés por promover el desarrollo de proyectos de investigación que aporten con nuevos conocimientos dentro del ámbito científico, artístico, tecnológico, humanístico, entre otros. En correspondencia con las necesidades sociales, el arte desde una perspectiva tanto académica como a nivel profesional; plantea alternativas de solución a problemas detectados en los procesos de enseñanza-aprendizaje referentes a la labor docente, así como también en el ejercicio profesional del actor, proponiendo nuevos sistemas de trabajo, métodos, y aportes conceptuales a nivel teórico, como nuevas propuestas en la práctica actuarial.

## 2.12 CARACTERIZACIÓN DE LAS VARIABLES

Las variables de estudio en el presente proyecto que fueron descritas son las siguientes:

VARIABLES	DIMENSIONES	INDICADORES
DRAMATURGIA VALLE – INCLAN: OBRA: La Cabeza del Bautista”  (Dependiente)	1. El Esperpento  2. Prosa Valleinclanesca	2. Lo grotesco 3. Deformación de la realidad 4. Presencia de la Muerte 5. Ambientes y personajes míseros  3 Literaturización del diálogo. 4 Abuso del contraste. 5 Intención satírica.
DRAMATURGIA EUSEBIO CALONGE: Obra: “ Futuros Difuntos”  (independiente)	6 Auto sacramental  7 Estilo Zarandiano	1. Ceremonia teatral. 2. Repetición.  3. Lo grotesco. 4. Deformación de la realidad. 5. Presencia de la Muerte. 6. Ambientes y personajes míseros.

## **CAPITULO III**

### **INVESTIGACIÓN**

#### **3.1 PRIMERA PARTE DE LA INVESTIGACIÓN**

##### **FUTUROS DIFUNTOS.**

Para iniciar la investigación partimos del análisis de la obra que contendrá adicionalmente la sinopsis del Autor, una descripción del argumento o fábula, una descripción del contexto, una enumeración de los signos (semiología) y la descripción de los personajes.

##### **3.1.1 EL AUTOR**

Eusebio Calonge. (Jerez de la Frontera, Cádiz. España 1960) Técnico de Iluminación y dramaturgo de La Zaranda, Teatro Inestable de Andalucía La Baja. Desde el nacimiento de la compañía a principio de los años ochenta. Ha estrenado y publicado las siguientes obras: “Obra Póstuma” 1995, “Cuando la vida eterna se acabe” 1997, “La Puerta Estrecha” 2000, “Ni sombra de lo que fuimos” 2002, “Homenaje a los Malditos” 2004, “Los que ríen los últimos” 2006, “Futuros Difuntos” 2008, “Nadie lo quiere creer. La patria de los espectros” 2010, “El régimen del pienso” 2012. Ha publicado también un texto de reflexiones estéticas: “Orientaciones en el desierto. Itinerarios para materializar lo invisible en la creación teatral” 2012. Ha recibido el Premio Nacional de Teatro 2010 y el Premio del Teatro Rojas 2011 al mejor texto de autor vivo por “Nadie lo quiere creer”.

##### **3.1.2 ARGUMENTO**

En un asilo o manicomio, tres internos reciben la noticia de la muerte o ausencia definitiva del regente del establecimiento. Tal noticia desata en ellos una serie de incertidumbres. No saben cuál será su destino. Esta incertidumbre se prolonga, al punto de desatar una serie de controversias. Los internos deciden tomar en sus manos su propio destino, pero esta nueva circunstancia desata una pugna fratricida por el control de la situación. El desenlace de la guerra

interna es un desastre que solo les lleva otra vez al comienzo. El mismo entrampamiento inicial, la misma situación de miseria y desgracia con la que empezó la obra.

### **3.1.3 CONTEXTO**

Futuros Difuntos recrea un suceso ocurrido durante la Guerra Civil Española (1936 – 1939), cuando varios centros hospitalarios para enfermos mentales quedaron abandonados en manos de los propios internos ante el avance de las tropas franquistas. Un tema similar al de la obra teatral de José de Valdivieso (autor dramático del Siglo de Oro) llamada “El Hospital de los locos”. Otra referencia fundamental es el modelo alegórico que plantean los autos sacramentales del Siglo de Oro, que hacen representaciones simbólicas de temas de frecuente reflexión en dicha época como el de la representación del mundo como un manicomio. Otra fuente de inspiración de Futuros Difuntos es la obra de pintor barroco español Diego de Velázquez, quien pinta en diversas obras a los bufones de la corte de Felipe IV, rey español de la dinastía de los Austrias, también conocida como los Austrias, que marca una etapa de decadencia histórica y política tras la etapa de máxima expansión del Imperio Español, un siglo antes. Estas referencias se enmarcan perfectamente en el tipo de temática recurrente o favoritas en la obra dramática de Eusebio Calonge y el grupo La Zaranda, que usualmente tratan temas de esta índole. Por ejemplo en “Vinagre de Jerez” en la que muestran el proceso de decadencia de unos músicos flamencos: un cantaor, un tocao y un bailao. En “Perdonen la Tristeza” la peripecia de unos cómicos espectrales, en “Los que ríen los últimos” un grupo de payasos transhumantes (Que van de un sitio a otros: nómadas), en “Homenaje a los malditos” el esperpéntico acto laudatorio a un poeta maldito, en “Nadie lo quiere creer” titulada acertadamente La patria de los Espectros.

### **3.1.4 PERSONAJES**

Los personajes de Futuros Difuntos son los bufones de la corte de Felipe IV, retratados por Diego de Velázquez, en este caso; asilados en el manicomio tras sus años cortesanos. Son ellos Don Sebastián de la Morra (Morras), Don Juan de Calabazas (Calabacillas), y Francisco Lezcano, El Niño de Vallecas. Por los retratos velazqueños conocemos su etapa palaciega, pero la obra Futuros Difuntos, los presenta en un futuro probable, cuando abandonados a su suerte o ya no requeridos para el entretenimiento palaciego, consumen sus últimos días asilados en un manicomio, añorantes de su perdido y cómodo pasado, siendo apenas sombra de lo que fueron.

Si bien en el texto de Calonge no se describen las características de los personajes sino de una manera muy somera, por sus retratos sabemos que dos de ellos eran enanos y que otro padecía algún tipo de retardo mental. Por lo que encajan perfectamente en el arquetipo del bufón palaciego, motivo de hilaridad y burla de la corte. Por lo que es fácil deducir que albergaran



diversos tipos de resentimiento y traumas emocionales derivados de toda una vida de vejámenes.

En Futuros Difuntos dichos personajes adquieren nuevas dimensiones. Los bufones son asilados de un manicomio que oscilan desde la más profunda depresión hasta la mayor de las euforias, en coincidencia con su situación de extrema dependencia a la de febril empoderamiento cuando creen asumir el control del manicomio y finalmente sumarse a las víctimas de la guerra fratricida en la que se ven inmersos.

Lezcano es el más pragmático de los tres. Su postura constante es encontrar una definición que destrabe la constante situación de estancamiento vital que es la existencia de los internos del asilo. Constantemente pone un contrapunto a las opiniones de sus compañeros. Pero evita la confrontación directa.

Morrás se muestra radical al momento de tomar postura. En los momentos de quiebre no se detiene a concordar. Está dispuesto siempre a quemar las naves. Es el que más claramente sabe que no tiene nada que perder. Que cualquier cambio será mejor que la agonía eterna en la que viven. Por tanto está propenso a incendiarlo todo.

Calabacillas es el más medroso de los tres. El miedo o la prudencia ante lo desconocido siempre lo aprisionan. Vive adaptándose a cualquier circunstancia. Pero llegado el momento se precipitará en el delirio del combate y la destrucción.

### **3.1.5 SIGNOS CARACTERÍSTICOS**

Para una valoración semiótica de la obra hay que destacar algunos signos muy evidentes y recurrentes de Futuros Difuntos. En primer lugar, la aglomeración de viejos equipamientos ortopédicos decadentes y gastados como sillas de ruedas, muletas, andadores que evidencian que sus usuarios tienen impedimentos físicos que requieren de tales objetos para su locomoción. Es decir que se trataría de un hospital con un equipamiento avejentado, dedicado a enfermos que requieren tales adminículos. Como signo general nos remite a enfermedad, dolencia, decrepitud.

Otro signo de gran importancia es el megáfono. Que por su ubicación presidiendo el espacio escénico sugiere la emisión de una voz que llega de arriba, una voz con importancia jerárquica que es esperada porque informa, orienta, ordena.

Un tercer signo es el vestuario. En especial el uso de batas largas con las que visten los internos. Uniformes y tristes, acentúan la imagen de decadencia general que reina en este lugar. Estas batas o camisolas alternan con decadentes trajes de gala, que recuerdan a los que usaron en

Otro signo, aunque este de mayor elaboración, más precisamente un conjunto de signos es la recreación del cuadro *Las Meninas*, de Diego de Velázquez, que en este caso es recompuesto alrededor de un espejo borroso, de semejantes características al cuadro velazqueño. La disposición general imita la perspectiva del cuadro, que da al espectador (en este caso el público de la sala) el punto de vista de la pareja real, tal como en el cuadro.

En 2008 se estrena FUTUROS DIFUNTOS en coproducción con el teatro SORANO DE TOULOUSE, se trataba de la decima producción de la Zaranda, compañía de la que es parte Eusebio Calonge en su doble función de dramaturgo y técnico de iluminación. Como ya es costumbre en la trayectoria de la Zaranda, la obra fue acogida con inmediato y unánime aplauso del público y crítica.

Estos personajes están retratados por el gran pintor Barroco Diego de Velázquez, quien los retrató de manera individual y dentro de otros cuadros de conjunto como: “Las Meninas”.

Asilados en sus años de decadencia en este lugar de aspecto hospitalario o carcelario, que luego se entenderá como un asilo o un manicomio; los bufones esperan con impaciencia un aviso que se prevé será emitido de un momento a otro por el megáfono que preside la escena.

La noticia esperada es la muerte del regente o administrador del manicomio. Una noticia de enorme importancia para los reclusos del lugar. Una noticia que podría cambiar sus vidas por lo que la obra empieza por un texto que la describe a la perfección:

*LEZCANO:- ¿Lloramos? ¿Lloramos ya? (Calonge, P.67)*

La noticia esperada implica el destino mismo de los habitantes del hospicio y deberá ser recibida de la manera más apropiada: el acostumbrado llanto en demostración de respeto por la desaparición de una persona de jerarquía tan capital para la vida de la institución. La frase describe perfectamente la incertidumbre que reina, delata o anticipa un futuro abierto a las más insospechadas posibilidades. Se debe cumplir el ritual inherente a cualquier transición.

La esperada noticia no termina de llegar mientras que los personajes se afanan en escuchar y debaten por ello. Hasta el propio Calabacillas increpa a Lezcano:

*CALABACILLAS:- ¡Tú que no sabes escuchar!*

Frase con algunas lecturas posibles, desde la obvia a otras que connotan la falta de decisión de Lezcano, su inmovilidad hacia los acontecimientos, siendo estos tan decisivos. Pero Lezcano más pragmático repite:

*LEZCANO:- ¿Lloramos o no lloramos?*

¿Cómo proceder? se pregunta. ¿Qué es lo indicado en estas situaciones? ¿Qué es más doloroso? ¿La pérdida o la incertidumbre ante el futuro?

Morras ante la congoja de Lezcano lo manda a callar. Le advierte que deben estar atentos para saber el momento oportuno para desatar su llanto. La respuesta de Calabacillas es una frase que podría perfectamente provenir del Teatro del Absurdo:

*CALABACILLAS:- Silencio, silencio, silencio... Con tanto silencio no se escucha nada.*

Que es completada con otra que también sentencia acerca de la impotencia que se hallan los personajes.

*CALABACILLAS:- ¿Es que no te preocupa que ni antes ni después de que pasen las cosas, podamos hacer nada?*

Así queda en la primera escena retratada toda la situación en la que se desarrollará la pieza completa.

En la segunda escena el texto clave es el de Calabacillas acerca de la razón y sobre el peso de la espera.

*CALABACILLAS:- Nunca me ha gustado esperar a alguien, mucho menos a nadie. Porque esto es esperar a nadie. ¿No es verdad?"*

En ambos casos el juego de palabras que acerca la situación al absurdo, da clara cuenta de la habilidad de Calonge en describir sin ambages todo el peso de la situación dramática en la que

en síntesis proclama la fuerza arrolladora de los acontecimientos ante la fragilidad de la voluntad humana, cuyos débiles esfuerzos siempre están situados en el remolque de la historia.

La escena XIII propone como la de los preparativos de las honras fúnebres que el propio autor sugiere como el sumergirse de la escena en pesadas alfombras negras. Un nuevo juego de palabras denota que a ambos lados entre el de los internos como en el de los acontecimientos se vive una agonía.

Inmediata mente el avisado Calabacillas pretende arreglar el lugar retirando a los desahuciados que solo estorban en la acción de los encargados de arreglar el lugar. Toma distancia de ellos como si el mismo escapara de esta condición. Y un más avisado Lezcano trama la utilización visual de aquellos para impresionar al nuevo regente y aumentar sus raciones. Morras impone una distancia al definir los preparativos como la resurrección de la polilla en alusión de los afanes de gabela, que exhiben Calabacillas y Lezcano y expone su opinión con una pregunta muy profunda:

*MORRAS:- ¡O enterramos el pasado o el pasado nos entierra a nosotros!*

Que da lugar a un diálogo en el que se pone en evidencia la posibilidad de un nuevo momento.

En la escena IV se introduce el recurso de la voz en off, que recita desde un casete la oración de un coro de lloronas. Admonición, profecía apocalíptica, advertencia, de la hora del juicio, al que se unen los tres personajes como llevados por una corriente irresistible, el del elogio del muerto.

La escena VI muestra el dismantelamiento del funeral que también trae consigo el irremediable abandono de la pena y de la piedad para pasar a visionar el futuro: El dominio del manicomio.

Al sentirse solos no tardan en festejar su nuevo destino; son los dueños del manicomio. Ahora tienen el poder, lo han recuperado, después de perderlo por su intento de cambiar al mundo. Se discute sobre quiénes son los cuerdos. ¿Quiénes tienen la razón? El mundo exterior que les confinó o las víctimas de su sin razón. En un paroxismo de entusiasmo reclaman mandar en su propio destino para escribir la historia.

## ACTO II

Las indicaciones de escena previenen la visión de un imaginario espectro que se vería reflejado en el fondo de un espejo. La imagen propuesta parafrasea (imita) la de “Las Meninas” de DIEGO DE VELÁSQUEZ, cuando sustituye la borrosa efigie de la pareja real, con este espectro ante el cual se visten para ser retratado.

Lezcano hace referencia a recobrar sus antiguas galas, hoy harapos descoloridos pero necesarios para asistir a la llegada del esperado regente. Han de ponerse de rodillas. Calabacillas protesta por la irreverencia y Morras pregunta socarrón (sabido) si su señor de antaño concilia el sueño eterno sin la compañía de sus bufones. La posible presencia del regente en el fondo del espejo permite ahondar en el tema de que la locura de estos seres es la diversión y el entretenimiento de otros. La incesante rememoración de una historia que es la misma del idiota de la que habla Shakespeare “llena de ruido y furia” (Macbeth Acto V Escena IV). La misma de reminiscencias quevedianas (De la Cuna a la Sepultura), historia de un fracaso o fracaso de la Historia. La historia del eterno sin sabor, que en palabras de Calabacillas se expresa así: “No nos gusta nada aunque siempre decimos que nos gustará algo”.

A la pregunta de si alguien encontrará sentido a la historia de estos internos, un cínico Lezcano contesta: “¿Hay alguna historia a la que encontremos sentido?”. Y que es acotada por el pragmatismo de Calabacillas que opone: “Mientras contamos la historia se nos pasa la vida”.

Enseguida se da paso al tema de la locura humana de la que los personajes tienen una percepción muy cuerda inmediatamente el tema que viene es el de la defensa de propia prisión como lugar conocido y protector: muros que albergan i encierran a la vez, prisión comparable con una perrera.

En la escena II preparan la mesa del banquete para recibir al esperado regente. Continúa el tema de los perros, los mismos perros con distintos collares. Beben un medicamento que les sabe a vino que reconforta e inflama sus ansias de libertas. La ingesta de vino conduce en la escena III a convulsiones y arcadas. Se critica al que sufre los efectos del alcohol aunque todos han tomado el mismo brebaje. Se hace leña del árbol caído. Que culmina con un acto de rebelión de Morras, que reclama la pasividad de sus compañeros. Se achaca al delirio la frontalidad de Morras frente a la cobarde prudencia de los otros. Amarran al convulso a una silla de ruedas, del que Lezcano dice que se las querrá dar de profeta.

En la escena IV con las sillas forman un hemicíclo. Morras repite las palabras de Goethe: “Luz más luz”. Una claridad que le saca de la ceguera cotidiana. De luto. Hay que seguir a delante con los preparativos de la recepción.

Morras reflexiona que sin la llegada del nuevo regente la hora les corresponde a ellos. Es el tiempo de ellos. Su hora. Aquí se propone la metáfora del mundo como la gran nave de los locos. En el que todos estamos presos, en proceso de adocenamiento y frustración. Al increpar Morras a sus compañeros apelando a su valor, obtiene de ellos sospechas. En este momento se descubre un toca casetes que emite una voz que truenas con parecido tono demagógico que Morras.

Ante el hecho el resto se resigna a la situación: “Lo que pasa es que los bufones se cansaron de la farsa”. Se quitan los trajes y vuelven a ponerse las camisolas del internado. Nadie quiere liderar la revuelta pues el que lo haga solo es blanco de las sospechas. Aunque los líderes autoproclamados bien se han ganado tales sospechas cuando sostienen ser la voz de los desahuciados. Y después de todo consiguen adeptos dispuestos a ser libres. Desfile triunfal.

Muy pronto en la escena V el desfile triunfal deriva en una procesión, el jaleo del líder se transforma en su propio viacrucis. Los tres personajes se convierten en ola chusma vengadora que busca el sacrificio propiciatorio de aquel al que entes seguían. “Sic transit gloriati mundi”<sup>1</sup> pudiera ser la alegoría aplicable al momento dramático, un recurso muy frecuente en el conceptismo español del siglo de oro.

Así las cosas culminan con el guillotinado del ocasional Mesías y el arrastre de su cadáver. La escena VI muestra la conflagración total, el enfrentamiento total, el desborde de violencias tan antiguo como la raza humana, que Lezcano ilustra a la perfección en el texto: “*¡Alzad las quijadas de Caín! Mataros por el porvenir que no conoceréis. Al que sacrificaréis para que gocen otros... ¡Desfilad futuros difuntos!*”. Que se cierra con voces e himnos patrióticos que solo anuncian muerte y destrucción.

### ACTO III

Este acto muestra el combate propiamente dicho. Lezcano hace la pertinente pregunta de en qué bando dan mejor rancho y teoriza más abajo sobre lo conveniente de mantener los ideales a la altura del estómago. Como medio seguro de evitar que el cerebro y el corazón le sean cercenado y agujereado por ser contenedores de los ideales.

Para el combate que se avecina, se extreman las posturas, desaparece cualquier tolerancia. Se trata de imponer un solo pensamiento por encima de los demás.

Se desarrolla un cruento combate de trincheras y los partes de guerra contienen la misma jerga guerrera y patrioter que habla de banderas, acciones heroicas, victoria, héroes. O ellos o nosotros es la consigna del momento.

Se muestra un fusilamiento que remite a la obligatoria referencia de los Desastres de la Guerra de Goya. La segunda escena continúa esta misma temática, mostrando la crueldad de la que son víctimas principales las poblaciones civiles en cualquier conflicto bélico. En este caso Morras conduce una represión salvaje. Hay que destruir todo antes que perder la guerra. Los combates se vuelven a favor de sus enemigos. Calabacillas debe escapar hacia más allá de los límites del

---

<sup>1</sup> Así pasa con las Glorias del Mundo.

manicomio para saber si llegará el nuevo regente. En la escena III Lezcano trata de convencer a Morras de lo sensato de rendirse pero este quiere continuar solo movido por la venganza.

## ACTO IV

Escena I. A manera de epílogo la escena muestra el recuento de las víctimas, la acumulación de cadáveres para la fosa común.

Aquí hay una frase de Morrás que evidencia la futilidad de todos los afanes bélicos:

*-Morrás:-... ¿Es esta sobre la que las moscas y gusanos se arraciman, mi tropa? Todo vino a parar aquí. A la tierra removida.*

Que se completa apropiadamente con:

*-...Vuestra sangre no sirvió para nada, tanto odio y tanto horror como el que os mató y no cambió nada, el odio sigue tal como lo dejasteis...*

El gran entierro de los que no tendrán ya pasado ni presente. Una base sobre la que se sitúan los cimientos de la Historia, una Historia preñada de huesos y carroña. Las propias camisolas hospitalarias se convierten en sudarios. Entonces se alcanza la conclusión de que todo el lugar es el mismo cementerio, que el propio mundo no es más que un gran manicomio. Lezcano concluye:

*LEZCANO: - ...Llegamos al fin de la Historia y no sabemos a quién se la contamos.*

Tomando para fines de esta investigación a la obra FUTUROS DIFUNTOS como variable independiente examinaremos sus dimensiones. En primer lugar se ha propuesto como una de ellas al auto sacramental. Este género teatral según lo define el Diccionario de Teatro de Patrick Pavis se refiere a obras religiosas en España y Portugal, muy comunes en el período conocido como Siglo de Oro y fueron cultivadas en especial por autores como Lope de Vega, Tirso de Molina y Pedro Calderón de la Barca, entre otros. De carácter alegórico trataban en especial asuntos morales y teológicos. Eran representados en carros, durante las festividades del Corpus Christi y mezclaban farsa con historias de la Historia Sagrada. Fueron prohibidas a partir de 1765.

En relación a FUTUROS DIFUNTOS si bien ni la estructura o la temática tienen que ver estrictamente con los del auto sacramental, se puede encontrar una marcada influencia en tanto esta obra representa alegóricamente un tema. En este caso la representación del mundo como un manicomio o un asilo de enfermos mentales. Con gran semejanza al uso que dieron al auto sacramental autores como Calderón que representa al mundo como un gran mercado o como un

gran teatro en sendas obras: El Gran Mercado de Mundo (1634), El Gran Teatro del Mundo (1635), El Laberinto del Mundo (1677), La Vida es Sueño (1674).

Al parecer, en el caso de FUTUROS DIFUNTOS, la influencia directa es del auto sacramental El Hospital de los Locos de José de Valdivieso como lo señala el propio autor en un cuestionario que se le dirigiera como parte de esta investigación. Sin embargo esto no es un caso aislado en la dramaturgia de Eusebio Calonge y el grupo La Zaranda, pues en varias de sus obras anteriores se encuentra este mismo recurso de plantear sus obras como una gran alegoría para abordar diferentes temas, aunque sin los propósitos moralizantes y didácticos que se planteaba el auto sacramental en su época.

Los indicadores de esta dimensión propuestos son: La ceremonia teatral y la repetición. En el primer caso muy constante en las obras de Calonge, en las que lo principal no es un desarrollo de una trama en la que las fuerzas en conflicto accionan a través de situaciones dramáticas que van evolucionando y complicándose hasta desembocar en un desenlace que dé respuesta e impulse a una resolución sino por el contrario a un constante estancamiento de la situación dramática. Es decir la presentación del conflicto sin posibilidad de desenlace, como la repetición ceremonial de un ritual.

En FUTUROS DIFUNTOS como en otras obras de Calonge y La Zaranda encontramos a menudo el recurso de la reiteración. Una repetición de diálogos de alguna manera similar al uso que le da autores como Ionesco, que generalmente intenta describir una situación claustrofóbica que no encuentra solución ni muestra salida alguna. Un eterno recommienzo comparable con el mito de Sísifo. Esta idea llevada al texto desemboca a menudo en una especie de liturgia donde se sabe con antelación que el rito no admite ningún resultado.

La segunda dimensión propuesta en este análisis es el llamado estilo Zarandiano, como convencionalmente se puede denominar la propuesta estética que ha desarrollado La Zaranda, Teatro Inestable de Andalucía La Baja y su autor dramático oficial Eusebio Calonge. Un estilo o un conjunto de rasgos estilísticos usado constantemente como medio de expresión característico o singular de esta compañía y de este autor.

Los indicadores propuestos para definir esta dimensión son: Lo grotesco. Que es perfectamente identificable en múltiples aspectos de FUTUROS DIFUNTOS, desde la elección de la situación dramática, la composición de los personajes, el desarrollo dramático que avanza con cambios bruscos y truculentos, la propia temática que aborda la representación de un manicomio.



Un segundo indicador es la deformación de la realidad. En este caso con un argumento que propone la ficción de que los personajes de los cuadros de Velásquez, bufones de la corte del rey Felipe IV, viven encerrados en sus años de decadencia en un asilo para enfermos mentales. Adoptando además la lógica de los internos; afectada por la locura; como hilo conductor de la acción dramática.

El tercer indicador propuesto para definir la dimensión denominada estilo Zarandiano de la variable independiente FUTUROS DIFUNTOS es la presencia de la muerte. En este caso explícita desde el título de la obra que ya define que este indicador es absolutamente evidente en dicha obra. Argumentalmente se evidencia desde el Primer Acto, cuando se anuncia el cambio del regente del asilo debido a la muerte del mismo. Más adelante se hace todavía más evidente con la confrontación fratricida de los bandos que termina en la muerte de todos. En el sentido del análisis, la presencia de este indicador en FUTUROS DIFUNTOS difícilmente puede ser rebatido. Es una obra en la que el elemento de la Muerte la define y caracteriza sustancialmente. Un cuarto indicador propuesto para definir la dimensión denominada estilo Zarandiano de la variable independiente FUTUROS DIFUNTOS es la incorporación de ambientes y personajes míseros. Que en esta obra son claramente identificables. En cuanto al ambiente hablamos de un asilo para dementes, que es además propuesto por el autor en sus indicaciones de escena como un lugar decadente, lúgubre, triste y mísero. Lugar propenso a la desesperanza, la tragedia y la muerte. Por tanto la ambientación de la obra cumple perfectamente las características exigidas por este indicador. En cuanto a los personajes, estos también se ajustan a las características del indicador, pues se trata de bufones, personajes marginales de una corte. Motivo de burla por los señores y al tiempo despreciados por los sirvientes. Por otra parte, estos mismos personajes mantienen una doble miseria, la de ser asilados o internos de un manicomio. Es decir doblemente marginados. De lo que concluimos que este indicador es ampliamente demostrable para los fines de este análisis.

## **3.2 SEGUNDA PARTE DE LA INVESTIGACIÓN**

### **LA CABEZA DEL BAUTISTA**

### **MELODRAMA PARA MARIONETAS**

#### **3.2.1 EL AUTOR**

**Ramón Valle y Peña** (Villanueva de Arosa, 1866 – Santiago de Compostela, 1936), también conocido como **Ramón del Valle-Inclán o Ramón María del Valle-Inclán**, fue

un dramaturgo, poeta y novelista español, que formó parte de la corriente literaria denominada modernismo en España y se encuentra próximo, en sus últimas obras, a la denominada generación del 98. Se le considera uno de los autores clave de la literatura española del siglo XX. Cultivó diversos géneros, el catálogo de su obra dramática incluye:

Cenizas. Drama en tres actos (1899). El marqués de Bradomín. Coloquios románticos (estreno, 1906; edición, 1907) (Basada en la serie narrativa Sonatas: Memorias del Marqués de Bradomín), Serie Comedias bárbaras (1906-1922): Águila de blasón. Comedia bárbara dividida en cinco jornadas (estreno, 1907; edición 1906, 1907). Romance de lobos. Comedia bárbara dividida en tres jornadas (1908). Cara de Plata. Comedia bárbara (1922). El yermo de las almas (1908) (readaptación de Cenizas. Drama en tres actos). Farsa infantil de la cabeza del dragón (estreno: 1910, edición 1909, 1914). Cuento de abril. Escenas rimadas en una manera extravagante (1910). Farsa y licencia de la Reina Castiza (1ª edición 1910). Voces de gesta. Tragedia pastoril (1911). El embrujado. Tragedia de tierras de Salnés (estreno, 1912; edición, 1913). La marquesa Rosalinda. Farsa sentimental y grotesca (estreno, 1912; edición, 1913). Divinas palabras. Tragicomedia de aldea (1919). Farsa italiana de la enamorada del rey (1920). Farsa y licencia de la Reina Castiza (2ª edición 1920, definitiva; estreno 1931). Luces de bohemia. Esperpento (España. Semanario, 1920) (12 escenas). Luces de bohemia. Esperpento (2ª edición aumentada 1924, definitiva; estreno 1970) (15 escenas). Los cuernos de don Friolera. Esperpento (1921, 1925; estreno parcial 1926). ¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas? (1922). La rosa de papel. Novela macabra (1924). La cabeza del Bautista. Novela macabra (1924). Tablado de marionetas para educación de príncipes (1926). Incluye: Farsa y licencia de la Reina Castiza. Farsa italiana de la enamorada del rey. Farsa infantil de la cabeza del dragón. El terno del difunto (1926), retitulada Las galas del difunto (1930). Ligazón. Auto para siluetas (1926). La hija del capitán. Esperpento (1927). Sacrilegio. Auto para siluetas (1927). Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte (1927). Incluye: Ligazón. Auto para siluetas. La rosa de papel. La cabeza del Bautista. El embrujado. Sacrilegio. Auto para siluetas. Martes de Carnaval. Esperpentos (1930). Incluye: Las galas del difunto (El terno del difunto). Los cuernos de don Friolera. Esperpento. La hija del capitán. Esperpento.

### **3.2.2 ARGUMENTO**

Un forastero llega a una taberna de un recóndito pueblo de Galicia, cuyo propietario es un emigrante retornado. El dueño reconoce al visitante como el hijo de su difunta mujer que lo ha seguido hasta allí con el propósito de chantajearlo. Ante esta perspectiva, el tabernero fragua un plan en complicidad con su empleada-amante para asesinar al visitante. Llegado el momento, el forastero es distraído con el pretexto de beber en compañía de los dos. Mientras la mujer seduce

al visitante, el tabernero lo apuñala. Sin embargo a tiempo que el apuñalado expira, la mujer se siente extrañamente enamorada de él. Al final el tabernero se da cuenta que mejor le hubiera ido al acceder al chantaje.

Este argumento parafrasea a la historia de la muerte de Juan Bautista lo que está evidenciado en el propio título de la obra. Los personajes desarrollan una situación dramática similar a esa que ha sido objeto de múltiples versiones, desde el teatro de texto a la ópera.

La historia de Juan, El Bautista, tomada de los evangelios del Nuevo Testamento, relata el asesinato de este personaje ordenado por el Rey Herodes Antipas, e instigado por Salomé, (Hijastra del propio Herodes). Movida por la rabia de haber sido despreciada por El Bautista, Salomé acuerda con Herodes una recompensa por ejecutar ante este una danza de carácter erótico. El premio que exige a Herodes tras haberlo seducido con su danza es nada menos que la cabeza de El Bautista. Este tema se lo ha versionado en varias ocasiones, siendo las más destacadas la dramática de Oscar Wilde y la operística de Richard Strauss, por tanto se puede decir que es un tema recurrente de la dramaturgia occidental. En este caso, Valle Inclán se vale de este tema y hace que los tres personajes protagónicos: El Jándalo, Don Igi y La pepona cumplan las funciones dramáticas de Juan el Bautista, Herodes y Salomé respectivamente.

### **3.2.3 CONTEXTO**

La obra de Valle Inclán está ambientada en una taberna de un pueblo de la Galicia rural, durante la segunda década del siglo XX. Una región que históricamente ha sido azotada por la emigración. Este fenómeno es la imagen de fondo de la obra, pues los dos protagonistas son emigrantes retornados, que salieron de su natal Galicia para “hacer las Américas”, es decir migrar al continente americano para hacer fortuna. La fábula con la que Valle – Inclán viabiliza la acción es la de la muerte de Juan Bautista, que calza perfectamente en este ámbito. Comprendida dentro del Retablo de La Avaricia, La Lujuria y La Muerte, recorre puntualmente cada uno de estos temas. Es una obra de madurez de Valle – Inclán aparecida en 1924, y recogida junto a Ligazón, La Rosa de papel, El Embrujado y Sacrilegio en el Retablo para su publicación conjunta en 1927.

### **3.2.4 SIGNOS CARACTERÍSTICOS**

En las indicaciones de escena se anuncia la presencia de la bandera española decorando la taberna de Don Igi. Un símbolo que describe el nacionalismo de los emigrantes como Don Igi y que es enunciado en algunos pasajes de la obra. Es un símbolo de un patriotismo decadente añorante del viejo imperio español que pocos años antes había terminado de derrumbarse con la pérdida de sus últimos bastiones y la independencia de Cuba, Puerto Rico y Las Filipinas. Ese

imperio colonial es añorado por personajes como Don Igi, que siempre se han resistido a asumir la realidad poco edificante de su patria de nacimiento.

Otro signo muy importante es la descripción del vestuario de El Jándalo, que es presentado como un gaucho, el prototipo del habitante de las pampas argentinas, entendidas en el imaginario popular como una tierra de promisión donde los hombres valientes y fuertes conseguían hacer fortuna. El equivalente del sueño americano para los anglosajones.

La mención explícita de la rondalla de jóvenes que se citan en el café para iniciar sus serenatas y que está presente constantemente en la obra aporta un aspecto de melancolía muy característico de cualquier ambiente rural gallego.

### **3.2 5 PERSONAJES**

Alberto Seco, El Jándalo. Valle lo describe como un tipo bien parecido, intrépido y seguro de sí mismo. Llega vestido y calzado como para imponer una imagen de fuerza y virilidad. Sabe rasgar la guitarra y cantar con gracia. El mismo se declara un trotamundos. Confiado en su propia fuerza será víctima de la más burda encerrona. Es el equivalente de Juan, El Bautista, aunque desde otra perspectiva moral, pues este es un vividor, que no duda en acudir al chantaje para obtener sus fines.

Don Igi, El Indiano. Es el tabernero. Por su propia boca se puede conocer su avaricia. El café y billares de su propiedad es su actual medio de vida, que el mismo describe como un aporte a la modernidad de la aldea. También por su boca se advierte que vivió mejores épocas en la emigración. En especial durante su estadía en México, disfrutando de la protección que el Dictador Porfirio Díaz brindó a los españoles emigrados. Sujeto de muy oscuras pasiones, ha mantenido en silencio el asesinato de su mujer en Toluca. Por esta falla trágica el reencuentro con su hijastro le resulta especialmente turbadora, al extremo de recurrir al crimen.

La Pepona. Es la Salomé de la historia parafraseada por Valle, pero con la salvedad de que en esta versión, ya es la amante permanente del tabernero. Su papel en la taberna es la de ayudar con la atención de los clientes en un sentido casi burdelesco, aparte de colaborar con las tareas especiales como la de ser cómplice del tabernero, siempre en su propio beneficio. No duda en armar el crimen, incluida la ocultación del cadáver, para el que ayuda a cavar la tumba. Sin embargo al tiempo que materializa el asesinato, descubre su amor por la víctima.

Valerio, El Pajarito. Es un personaje secundario que ayuda a establecer el ambiente en el que se desarrolla la obra. Es un músico aficionado que junto a los otros mozos frecuenta el café de Don Igi. Admira a este por librepensador y lo defiende.

El Barbero. De la misma manera que el anterior es parte de la rondalla.

El Sastre. Miembro de la rondalla de mozos. Representa una visión más conservadora y sumisa al orden social vigente.

El Enano de Salnés. Personaje menor. Apenas es más que un figurante. Pero curiosamente Valle le da una identidad específica.

### **3.2.6 ANÁLISIS**

Desde las instrucciones de la escena Valle Inclán ya propone un fresco que descubre vívidamente el contexto en el que se desarrolla la pieza. Inicia con la mención de la bandera española para señalar que preside el Café y Villar del Indiano 1 Nombre con el que se designa a su propietario Don Igi, El Gachupín 2. Luego Valle Inclán lo describe tras el mostrador como un fanteoche triste y hepático.

Enseguida señala que a la puerta del lugar se aglomera un grupo de jóvenes que planean sus travesuras. También señala la presencia de una mujer que juega con un gato y hace una descripción si cinta del lugar y la hora que lo abrevia diciendo que es una “noche de estrellas con guitarras y cantares, disputas y naipes en las tabernas”. Toca la guitarra Valerio, El Pajarillo. Este es el primero en hablar y lo hace para señalar como ocurrirá la serenata que están listos para iniciar:

“Primero a la casa del Cura. Hay que cantarle alguna pulla...”

El barbero, también partícipe de la serenata defiende al cura a lo que Valerio responde como si no estuviese implicado en las admoniciones del cura que habla contra los amancebamientos.

Valerio toma posición respecto al papel del clero; que según el confunde su misión y predica el oscurantismo. Añade que hace falta una intervención de los ingleses. (3)

(3) Históricamente los ingleses intervinieron varias veces en Galicia. Y para la época en que se escribe la obra, eran considerados como la nación más avanzada y liberal de Europa.

Luego el diálogo entre ambos vuelve a la planificación de la serenata. Y se alude a que van a homenajear a los Pepes de la población. (4)

(4) Debe tratarse de la víspera del 19 de marzo, señalado en el santoral católico como Día de San José. Que generalmente coincide con el inicio de la primavera, por tanto también con celebraciones que se remontan a épocas paganas.

Al señalar El de Salnés a todos los pepes de la población; Valerio le caracteriza como cotilla (5)

(5) Coloquialmente chismoso.

Llegada de El Jándalo, que es descrita por Valle Inclán como la llegada de un jinete emponchado, con botas altas y sonoras espuelas sobre una cabalgadura enjaezada al estilo gaucho. Se pavonea con aire valentón y se identifica como forastero que advierte la alegría reinante en el pueblo a causa de las fiestas.

El Jándalo, que se identifica como Alberto Saco que pide participar en la diversión como el primero. Un forastero que al ser inquirido dice haber recorrido todos los caminos de América.

Valerio imita el acento argentino para preguntarle si conoce La Pampa, lo que hace responder a El Jándalo que conoce toda América de sur a norte.

Aquí Valerio introduce un tema muy frecuente en Galicia que es el de la emigración de los gallegos a “hacer las Américas”, es decir migrar al continente americano; en especial a México, Cuba y Argentina; para reunir una fortuna que les es muy esquiva en su tierra natal, y volver tras conseguirlo. A estos migrantes se les conoció como “los indianos”, lo que se ve reflejado en una serie de palacetes y viviendas de lujo aún hoy existentes en Galicia, que muestran la rápida prosperidad que alcanzaron. Este fenómeno se repitió varias veces en el siglo XX.

Al entrar en la taberna, El Jándalo pide hablar con el patrón. La Pepona pregunta el motivo. Cobrar una deuda responde El Jándalo. Interrumpe entonces Don Igi, que hasta ahora ha permanecido en silencio tras el mostrador. Señala que es honrado y trabajador, que durante 27 años residió en Toluca, México. Y que salió coincidiendo con el inicio de la Revolución Mexicana, pues el clima político ya no era favorable a los españoles inmigrantes como lo había sido durante el largo gobierno de Porfirio Díaz. Además añade que fuera de España siempre se mantuvo orgulloso de su origen.

Las siguientes indicaciones de escena describen con gran precisión como La Pepona intenta escuchar la conversación entre El Jándalo y Don Igi. Describe un cierto nerviosismo de este último.

Entonces en el texto de El Jándalo se advierte que ya se conocen con anterioridad. Don Igi señala que está en el pueblo dedicado a un negocio poco productivo. Por lo que está arruinado. A pesar de ello, El Jándalo anuncia su intención de cobrar la deuda. Que Don Igi considera una puñalada y que El Jándalo contrapone que no se irá sin cobrar. Dice estar dispuesto a todo. Don Igi contemporiza. El Jándalo amenaza. Entonces repara en la presencia de La Pepa, quien le hace un guiño obsceno. El Jándalo pregunta por La Pepa y pregunta lleno de ironía si a esta mujer, Don Igi va a matarla como a la anterior. Así queda al descubierto que la deuda en realidad es el cobro de un chantaje. El Jándalo conoce el pasado de Don Igi y piensa sacarle

dinero para mantener su silencio. Ante la interrupción de los serenateros, El Jándalo se incorpora a la fiesta, no sin antes anunciar su próximo regreso.

Valle Inclán en las indicaciones de escena profundiza el trazo para describir el ambiente reinante. Comienza hablando de *Babel de burlas* que viene de unos mozos que tocan en la acera de los villares y que de allí parten de serenata. A dentro la Pepa continúa curiosa las preguntas a don Igi. Adelantándose este le advierte que va a recurrir a la violencia contra el Jándalo. Ante la fingida indiferencia de la Pepona, don Igi le advierte las intenciones del recién llegado. Sacarle dinero y lo describe como su más mortal enemigo. La Pepa anima a don Igi a defenderse y se pone claramente de su parte. Don Igi le da más detalles sobre la gravedad del asunto. Le informa que Alberto Saco es un Hombre supuesto y que en realidad el Jándalo es hijo de su difunta mujer Baldomera, que habría matado a su madre heredarla y que le habría complicado en el crimen. Que en el juicio lo condenaron injustamente por influencia del hijastro.

Continúa don Igi con una larga descripción de la supuesta mala índole del El Jándalo y que supuestamente justifica su intención de defenderse aún mediante la violencia. También señala que a pesar de disfrazar su nombre y apariencia de todas maneras lo reconoció por el parecido con su difunta madre, lo que provoca un ataque de miedo a Don Igi que temen las consecuencias de la deshonra en caso de que antiguo enemigo lo denuncie. La Pepona induce a don Igi a pensar que el mejor camino es matar a El Jándalo, antes que darle dinero. Don Igi muestra sus temores, se siente viejo y atemorizado, mientras la Pepona le azuza para que tienda una trampa a El Jándalo y se compromete a ayudarlo. Ante este panorama Don Igi se muestra a su vez comprometido y agradecido por el apoyo de La Pepona, que asume una actitud de falsa distancia para terminar de convencer al indeciso Don Igi.

En una nueva escena no señalada expresamente como tal por Valle Inclán, otra vez la taberna es el ámbito en el que se desarrolla la acción. El Jándalo llega junto a otros mozos que están de parranda. Se escucha desde la puerta la voz del El Jándalo que entra cantando la copla. Aplausos festejan la copla por bien cantada. Tras el mostrador Don Igi esconde dos bolsas de dinero. Se oye las mismas indicaciones de escena dicen que se oye el golpe del azadón bajo los nocturnos limoneros del exterior. Lo que nos recuerda el sitio donde La Pepona sugirió que se podría esconder el cuerpo en caso de ser necesario.

Don Igi llama carñosamente a La Pepona quien entra en escena con el azadón en la mano. Don Igi le hace in gesto para que se mantenga en silencio. Sigilosamente hablan entre ellos sobre lo dura que está la tierra donde cavan la fosa. La Pepona se retoca el peinado y da la bienvenida a El Jándalo. Le coquetea descaradamente y niega cualquier dependencia de Don Igi. Poco a poco esta conversación va tomando ribetes eróticos mientras Don Igi espía desde el mostrador. La Pepona ha citado a El Jándalo para recibirlo más tarde.

Al salir El Jándalo, la Pepona anuncia a Don Igi que la trampa está tendida. Repasan detalles del plan. Don Igi deberá tener el cuchillo en la manga y La Pepona inducirá a beber a El Jándalo.

Vuelve El Jándalo sin sus amigos, alentado a seducir a La Pepona. A pesar de los escrúpulos iniciales El Jándalo se anima a beber junto a los dos. Azuzado por el alcohol se propone cobrar el dinero a Don Igi y llevarse a La Pepona, y a demás señala que tiene prisa. Don Igi se resiste. Pero simula que cumplirá la voluntad de El Jándalo. Este es distraído por La Pepona, lo que aprovecha Don Igi para apuñalarle por la espalda. Coincide el final del beso con la muerte de El Jándalo.

En este momento se produce un giro dramático. La Pepona tras besar a El Jándalo se arrepiente de lo que ha hecho. Besa insistentemente al cadáver, ante el estupor de Don Igi e increpa fuertemente a Don Igi quien al ver perdida a la mujer sentencia con el texto:

*Don Igi: ¡Mejor me fuera haberlo transigido con plata!*

Con lo que sentencia el nuevo conflicto que se ha producido.

La Cabeza del Bautista, definida como la variable dependiente de la presente investigación, presenta dos dimensiones principales: El esperpento y la prosa Valle - Inclanesca. El primero es una invención literario- dramático – estética del propio Valle, especialmente característica de su obra de madurez, en la que está comprendida La Cabeza del Bautista. La dimensión del esperpento se expresaría en los siguientes indicadores: Uso del grotesco como rasgo típico, que en esta obra es posible encontrarla en varios elementos: Composición de los personajes, que en ningún aspecto son propuestos con características heroicas o apolíneas sino al contrario caracterizados con gruesos trazos y con personalidades muy alejadas de la corrección burguesa. El uso de términos como: *fantoche triste* y *hepático* para describir a Don Igi, o *mujerona de ojeras* y *colorete* para describir a La Pepona, sirven a Valle para darles esa condición grotesca. De la misma manera con los otros personajes que responden a arquetipos de aldea como El Barbero, El Sastre, El Enano. Otro elemento que explicita lo grotesco es la inserción de un argumento de la tradición bíblica en un marco tan opuesto como una taberna rural en Galicia, es decir una reducción a lo grotesco.

El siguiente indicador se refiere a la deformación de la realidad, aunque relacionado con el indicador, en este caso condensando el desarrollo del conflicto en un solo acto, pues todo el complejo conjunto de acciones es resuelto dentro de una sola unidad des espacio temporal. Para este fin el autor deberá hacer una premeditada deformación de la realidad, tal como lo plantea su explicación del esperpento, realizada a propósito de la obra Divinas Palabras.



La presencia de la muerte es un tercer indicador de la dimensión del Esperpento, que en esta obra está claramente presente en el desenlace de la trama que es nada menos que el asesinato de El Jándalo.

El cuarto indicador se refiere a ambientes y personajes míseros. Claramente expuesto en el ámbito tabernario en el que se desarrolla la acción, reforzado por la presencia de personajes secundarios que cumplen con esta característica como El Enano de Salnés.

La segunda dimensión se refiere a la prosa de Valle Inclán que muestra un estilo muy singular reflejado tanto en los diálogos como en las indicaciones de escena que le agrega una condición poética muy distinta a la de autores dramáticos de su época que prefieren una prosa más plana y de un carácter realista. Los indicadores de esta dimensión serían: La Literaturización del diálogo. Que es evidente en pasajes como el siguiente:

*DON IGI.- Ese pendejo que has visto me pondrá el revólver en la mano.*

*LA PEPONA.- ¡Ay, qué celebre!*

*DON IGI.- No es modo de respuesta a un compromiso tan urgente.*

*LA PEPONA.- Te llevo el aire.*

*DON IGI.- ¿Y ni preguntas quién sea el tal sujeto?*

*LA PEPONA.- Un conocimiento que tienes de la América.*

*DON IGI.- ¡El propio Satanás!*

*LA PEPONA.- ¿Y qué le trae?*

*DON IGI.- ¡Perderme!*

*LA PEPONA.- ¿Te pide el alma?*

*DON IGI.- ¡Me pide dinero!*

El segundo indicador es el uso abusivo del contraste, que en el caso de La Cabeza del Bautista puede reflejarse en el diseño de los personajes, que se presentan en descripciones grotescas solo comparables en su concepción con nociones pictóricas como las usadas por Goya en sus pinturas negras o en las aguafuertes de los grabados de Gustav Doré. En este mismo sentido el desarrollo del argumento concentra o agudiza el conflicto hasta condensarlo al extremo lo que es asociable con esta misma idea plástica con la que los maestros del claroscuro de la época barroca y manierista como Rembrandt o Caravaggio exponen sus composiciones.

El tercer indicador de esta dimensión, que es la intención satírica, se expresa en este texto en el uso de la paráfrasis al extrapolar la historia bíblica a un tabernario ambiente rural de la Galicia de la segunda década del Siglo XX. En lo que se puede deducir una intención desacralizadora o al menos cuestionadora de una historia icónica sobre la virtud y el vicio.

### **3.3 TERCERA PARTE**

#### **3.3.1 ANALISIS COMPARATIVO SOBRE LAS OBRAS: “FUTUROS DIFUNTOS DE EUSEBIO CALONGE”, Y “LA CABEZA DEL BAUTISTA: MELODRAMA PARA MARIONETAS DE VALLE INCLAN”**

Una vez establecido el análisis individual de cada una de las obras consideradas como variable independiente y variable dependiente respectivamente, el siguiente paso es efectuar un análisis comparativo entre ambas variables.

Una primera observación nos revela una coincidencia entre los indicadores de una de las dimensiones de cada variable. Esto es en el caso de la variable independiente FUTUROS DIFUNTOS, la dimensión el estilo Zarandiano o de la Zaranda que coincide en sus indicadores con los de la dimensión el esperpento de la variable dependiente La CABEZA DEL BAUTISTA. En ambas dimensiones los indicadores son: 1. Lo grotesco. 2. Deformación de la realidad. 3. Presencia de la muerte. 4. Ambiente y personajes míseros.

En FUTUROS DIFUNTOS cada uno de estos indicadores está claramente justificado. Así, lo grotesco; se manifiesta en la elección de la situación dramática, la composición de los personajes, el desarrollo dramático que avanza con cambios bruscos y truculentos, la propia temática que aborda la representación de un manicomio. El segundo indicador; deformación de la realidad; lo podemos identificar en un argumento que propone una ficción en la que los personajes de los cuadros de Velásquez, bufones de la corte del rey Felipe IV, viven encerrados en sus años de decadencia en un asilo para enfermos mentales. Adoptando además la lógica de los internos; afectada por la locura; como hilo conductor de la acción dramática. El tercer indicador se aprecia nítidamente desde el título de la obra. En el argumento se evidencia desde el Primer Acto, cuando se anuncia el cambio del regente del asilo debido a la muerte del mismo. Más adelante se hace todavía más evidente con la confrontación fratricida de los bandos que termina en la muerte de todos. En el sentido del análisis, la presencia de este indicador en FUTUROS DIFUNTOS difícilmente puede ser rebatido. El cuarto indicador; referido a ambientes y personajes míseros también está claramente definido por él un asilo para dementes,

un lugar decadente, lúgubre, triste y mísero. Lugar donde habitan la desesperanza, la tragedia y la muerte. Por tanto la ambientación de la obra cumple perfectamente las características exigidas por este indicador. En cuanto a los personajes, estos también se ajustan a las características del indicador.

En LA CABEZA DEL BAUTISTA, estos indicadores se expresan también muy claramente. El grotesco es advertible en el uso de términos como: *fantoche triste* y *hepático* para describir a Don Igi, o *mujerona de ojeras y colorete* para describir a La Pepona, sirven a Valle para darles esa condición grotesca. La deformación de la realidad se hace visible por la condensación del desarrollo del conflicto en un solo acto. El tercer indicador relativo a la presencia de la muerte se demuestra en el desenlace de la trama que es nada menos que el asesinato de El Jándalo y su presumible enterramiento organizado por Don Igi y La Pepona. El cuarto indicador; que es definido por los ambientes y personajes míseros; también está claramente caracterizado por el ambiente de una taberna rural y unos personajes marginales o al menos caracterizados por trazos expresionistas.

La coincidencia de indicadores de las dos dimensiones comparadas entre ambas variables es muy evidente.

Por el contrario en las dos dimensiones restantes. Correspondientes a auto sacramental y prosa valleinclanesca respectivamente, la semejanza de los indicadores es nula. En FUTUROS DIFUNTOS, la dimensión auto sacramental definida por los indicadores: Ceremonia teatral y repetición, poco tiene que ver con los indicadores: Literaturización del diálogo, abuso del contraste e intención satírica. Que son los que caracterizan a la dimensión Prosa Valleinclanesca, en LA CABEZA DEL BAUTISTA.

En tal caso esta última dimensión y sus indicadores tendrían alguna correspondencia con la dimensión estilo Zarandiano, en el cual se podrían rastrear rasgos indicadores semejantes.

De la primera coincidencia entre las dimensiones estilo Zarandiano y esperpento se podría pensar al menos que hay una cierta coincidencia estilística entre la obra de Eusebio Calonge y el esperpento inventado por Valle – Inclán noventa años antes.

Pero esta coincidencia solo es aparente, pues de un examen más riguroso se puede observar que estas son características formales comunes a muy diversas expresiones dramáticas que también serían visibles en la obra de autores como Samuel Beckett, Tadeuz Kantor o en la obra fílmica de Luis Buñuel o en la pictórica de Francisco de Goya o de otros artistas plásticos como Gustavo Doré, George Grotz, Salvador Dalí, Max Beckman, El Bosco, Arcimboldo o Max Ernst. Sin que estas necesariamente tengan influencias mutuas.

En la comparación de ambas variables la diferencia entre ambas está determinada por las dimensiones en las que no existe coincidencia, de lo que puede colegirse que estas son las que caracterizan o dan identidad específica a cada una de ellas, es decir que son las determinantes.

Para contar con un elemento de análisis que pueda confirmar o negar la posible relación o influencia entre la obra de Calonge y la de Valle, se envió al primero de estos un cuestionario que sirva para aclarar dicha interrogante. En este sentido la respuesta de Calonge es muy concreta y determinante:

### **3.3.2 RESPECTO A LAS INFLUENCIAS DE VALLE U OTROS AUTORES, CALONGE DICE:**

“La prensa suele poner etiquetas más que descubrir influencias, realmente las verdaderas influencias, las más hondas, uno no llega a descubrirlas nunca. No creo que ni Beckett ni Valle sean influencias en Futuros Difuntos, creo que el sentido de la espera, me llegó por el Maeterlinck de Los Ciegos, a Beckett lo descubrí bastante más tarde, sobre el escenario, ya que su escritura no está hecha para leerse. De Valle me gustan sus situaciones no su retórica, pero no creo que en FD haya situaciones valleinclinascas. Hay un texto más reconocible en el que me he podido detener, un Auto sacramental, “El hospital de los locos” de José de Valdivieso, aunque para que sea permeable como influencia necesita mucho más tiempo. Ahí se expresa la metáfora del mundo como manicomio con nitidez, con la elevación del personaje a entealequia y lenguaje alegórico del género. Pero sobre todo la gran influencia de esa obra no fue literaria sino pictórica, en realidad es un diálogo entre los bufones velazqueños.”

### **3.3.3 RESPECTO A LA TEMÁTICA RECURRENT EN SUS OBRAS:**

“Creo que el tema recurrente sería el de las devastaciones del tiempo, una parcela del tiempo, el pasado se puede recorrer con la memoria. Pero no hablo nunca de eso que ahora se ha dado en llamar memoria histórica, mis intereses están en la poetización del teatro no en su politización. La memoria es sobre todo una herramienta para crear poéticamente, pero ha y que recordar que la poesía antes que nada es oráculo. Un tiempo ido, unas ruinas, nos pueden hablar de un futuro al que estamos condenados. La puerta que se abre en el horizonte es siempre la de la muerte.”

### **3.3.4 SOBRE LOS RASGOS PARTICULARES QUE DEFINEN A FUTUROS DIFUNTOS SEÑALA:**

“Creo que la diferencia de FD con obras anteriores estriba en que los personajes simbolizaban unas posturas sociales más que personales, y luego la pintura era más identificable, el primer acto tenía una verticalidad del Greco, se habla de la muerte, y con ella de la abolición de unos

valores, que convertían al destino humano en algo sin designio. El segundo acto sería plenamente Velazqueño, presidido por el gran espejo de las Meninas, y con sus bufones ya vestidos, esto corresponde a las intrigas palaciegas, o el discurso sobre el poder, y una tercera que es la de la guerra, en que se establecen las afinidades con los grabados goyescos de Los Desastres. Aquí ese eje de las devastaciones del tiempo que ya citaba antes como tema genérico en zaranda, se centra en la cronología histórica, se cruza la historia, se cruza visualmente a través de tres pintores, con una perenne lucha cainita por el poder.”

### **3.3.5 SOBRE VALLE - INCLÁN Y EL ESPERPENTO, PUNTUALIZA:**

“En relación a Valle y el esperpento, esto no es más que una parte del arte español, el punto de concomitancia para mi estaría en Gutiérrez Solana, su visión española de trazo grueso, es la del gran arte español, de la que Valle por supuesto forma parte, La Zaranda formaría un humilde eslabón más en esa tradición, pero no una continuidad de Valle, sino del gran arte español, ese mundo oscuro donde lo real es solo parte de lo irreal. “

### **3.3.6 Y FINALMENTE RESPECTO A SU PROPIA POSICIÓN COMO AUTOR DRAMÁTICO, APUNTA LO SIGUIENTE:**

“Cuando escribo no tengo ninguna intención, más allá de que lo escrito sirva para que unos personajes tomen vida. La literatura me interesa como lector, pero no como creador de teatro.

La del teatro es una escritura para ser vista, si no mantiene esto es simple literatura, mejor o peor hecha pero no representable, nunca he pretendido que mis libretos, hechos para ser hablados por el actor y no para lectores, acabaran en ese mausoleo del libro. Los publico porque siempre me lo piden y pienso que quizás para otras compañías pueda ser una semilla, como es en efecto. La trascendencia depende de la vida que llegue a tomar el personaje sobre las tablas, para potenciar esto se escribe teatro, lo demás se da por añadidura. Muchos textos clásicos fueron editados después de la muerte del autor, basados en lo que memorizaban los actores, ese es el camino. Cuando se hace un texto y no acaba sobre el escenario, pasa como con el vino que se guarda demasiado tiempo sin abrir. El teatro necesita de ese encuentro con su propio tiempo, siempre fue así, otra cosa son los reconocimientos, pero no hablamos de esto.”

Con estos señalamientos del propio autor de FUTUROS DIFUNTOS, se relativiza a la hora de las valoraciones, la supuesta influencia del Valle – Inclán sobre Calonge, aunque la comparación de los indicadores de dos variables se inclinaran a pensar de lo contrario. Tal influencia, insinuada o percibida por diversas apreciaciones críticas no sería más que una coincidencia de valores estéticos similares comunes a ambas dramaturgias pero que no implican la totalidad de las mismas, y solo corresponderían a aspectos parciales de las mismas.

Esta constatación es muy importante porque ayuda a comprender el fenómeno de la valoración de la escritura dramática, pues en el caso de FUTUROS DIFUNTOS, el conjunto de los comentarios de la crítica se refieren a la obra de Calonge comprendida a través de la puesta en escena de los espectáculos de La Zaranda, en tanto que los referidos a Valle- Inclán provienen de la valoración de sus textos dramáticos, lo que podría implicar una diferencia radical en la catalogación de coincidencias que ha movido a varios críticos a pensar en influencias del obra de Valle en la de Calonge.

A partir del estricto estudio de ambos textos dramáticos, los parentescos parecen menos evidentes y se hacen más comprensibles como una consecuencia de toda una corriente del arte español, desde el siglo XVII a nuestros días; en la que ambas dramaturgias abrevan o comparten en su ADN estético.

Estas coincidencias o rasgos comunes también podrían valorarse desde la perspectiva de Raymond Williams, como una coincidencia en su estructura de sentimiento, pues en realidad en ambas se puede apreciar que comparten rasgos comunes en este aspecto. Sin que por ello tampoco se pueda definir tal semejanza con algún tipo de influencia.

Pero definitivamente resulta esclarecedor el propio punto de vista de Eusebio Calonge, lo que hace innecesario continuar una argumentación meramente retórica, e invita a proponer algunas conclusiones.

## **CAPITULO IV**

### **CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES**

#### **4.1 CONCLUSIONES**

1. La obra FUTUROS DIFUNTOS de Eusebio Calonge, considerada como variable independiente en la presente investigación, cuyas dimensiones son: Auto sacramental, con su correspondientes indicadores: Ceremonia teatral y repetición; y LA DIMENSION Estilo Zarandiano, con sus indicadores: Lo grotesco, deformación de la realidad, presencia de la muerte y ambiente y personajes míseros; tras el análisis comparativo con la obra LA CABEZA DEL BAUTISTA de Ramón María del Valle – Inclán, considerada como variable dependiente, cuyas dimensiones El Esperpento, con los indicadores: Lo grotesco, deformación de la realidad, presencia de la muerte y ambiente y personajes míseros, y LA DIMENSIÓN Prosa Valleinclanesca, con indicadores: Literaturización del diálogo, abuso del contraste e intención satírica. No presenta una influencia directa, sino una coincidencia parcial de rasgos y elementos, no atribuibles a algún tipo de derivación o influencia estructural, estilística o estética.
2. La obra FUTUROS DIFUNTOS de Eusebio Calonge, así como el resto de su creación dramática llevada a escena por la Compañía La Zaranda, a pesar de múltiples valoraciones de la crítica que la emparentan con la obra dramática de Ramón del Valle Inclán, es una creación que surge de raíces propias, que en un análisis pormenorizado, se demuestran totalmente independientes y distintas de las que dieron lugar a la obra de Valle-Inclán. La coincidencia de algunos elementos no tiene que ver necesariamente con una influencia directa, sino que parcialmente comparten rasgos comunes a un gran caudal de la literatura dramática española desde el llamado Siglo de Oro.
3. La obra FUTUROS DIFUNTOS de Eusebio Calonge, en palabras de su propio autor es un diálogo imaginario entre los bufones velazqueños, es decir los retratados por Velásquez dentro de su obra pictórica relativa a la corte del rey Felipe IV de

Augsburgo. En el que la acción dramática aborda diversos temas como la lucha por el poder, la ambición fratricida y las devastaciones del tiempo dentro de una situación ficticia del encierro de aquellos en un manicomio. Esta situación dramática fue plantada con anterioridad por José de Valdivieso, en el auto sacramental “El Hospital de los Locos” y coincide con situaciones históricas similares, de donde Calonge toma la alegoría del mundo como manicomio. Esta relación es admitida y reconocida por el propio Calonge.

4. La obra FUTUROS DIFUNTOS de Eusebio Calonge se inscribe en un estilo dramático, denominado por la crítica COMO “Zarandiano”, que es parte del arte español en su conjunto, compartiendo rasgos con otras muchas manifestaciones del mismo. Pero sobretodo se trata de una creación singular y original del autor la compañía teatral “La Zaranda”; aun cuando pueda tener algunas semejanzas formales con obras o estilos conocidos de la dramaturgia universal.
5. El propio autor de FUTUROS DIFUNTOS, no reconoce como una influencia directa la obra dramática o literaria de Valle Inclán, ni a su creación el esperpento. Por el contrario la entiende como otra manifestación de la literatura española con la que puede compartir ciertas raíces comunes.
6. El análisis comparativo de las obras FUTUROS DIFUNTOS de Eusebio Calonge y LA CABEZA DEL BAUTISTA de Valle Inclán demuestra que los elementos o rasgos comunes, definidos para los efectos del análisis como indicadores, no implican la supuesta influencia o derivación de la obra de Valle Inclán en la de Calonge.
7. El mismo análisis comparativo demuestra que en el ámbito estilístico tampoco hay influencias o semejanzas, si no apenas algunos elementos comunes no determinantes. Tales semejanzas son propias de las más diversas expresiones del teatro contemporáneo y generalmente se producen paralelamente sin ningún tipo de relación directa.
8. La valoración de la crítica en relación a FUTUROS DIFUNTOS y otras obras de Calonge y la Compañía La Zaranda son apenas aproximaciones superficiales que redundan en etiquetas de poca consistencia, que no pueden ser necesariamente tomadas como referencia teóricas definitivas. Pues lo que generalmente encuentra la crítica son coincidencias en el uso de diversos elementos, temáticas o estructuras con el propósito



de establecer clasificaciones, la mayoría de las veces artificiales o puramente teóricas, que poco tienen que ver con la individualidad de cada texto u obra.

## **4.2 RECOMENDACIONES**

1. Es recomendable incluir en la malla curricular de los estudiantes de la carrera de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador el estudio de la dramaturgia en sus aspectos principales: Historia, morfología, estructura dramática, y análisis dramático, pues es imprescindible dotar al actor profesional de herramientas que le permitan manejar con destreza las particularidades del texto teatral, más allá de la relación interpretativa generalmente acotada al ejercicio actoral. Es de gran importancia que el profesional del teatro tenga un sólido criterio para el abordaje de la dramaturgia, con más razón en un medio como el ecuatoriano que carece de un sólido patrimonio dramático nacional. Implementando este estudio se podrían formar en un corto tiempo un importante número de dramaturgos, dramaturgistas, adaptadores, guionistas, libretistas, críticos e investigadores que aportarían de manera decisiva a la **DESARROLLO DEL movimiento ACTORAL Y teatral DEL PAÍS.**
2. Es recomendable implementar en la formación de postgrado de la carrera de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, cursos relativos a la dramaturgia en todos sus aspectos, pues de esta manera se podría generar un conjunto de autores e investigadores que produzcan desde un conocimiento estructurado y formal **NUEVOS APORTES A LA** dramaturgia ecuatoriana, además **DEL** estudio sistemático y científico **EN** este campo del teatro. Sobre todo tomando en cuenta que el patrimonio de la literatura dramática ecuatoriana es **REDUCIDO**. Pues a la fecha de redacción del presente trabajo de investigación no hay más de una media docena de autores dramáticos en activo. Si se desarrolla iniciativas en este sentido, se podría esperar la formación de toda una generación de nuevos autores dramáticos que cimenten todo un movimiento dramático ecuatoriano. De la misma manera, que la formación de un conjunto de teóricos que desarrollen el conocimiento científico sobre el teatro ecuatoriano y universal.
3. Es recomendable impulsar y alentar el estudio de la dramaturgia en sus diversos aspectos como tema de los trabajos de investigación y tesis de grado de los estudiantes

la Carrera de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, pues de esta manera se podría empezar a remediar la carencia casi absoluta de estudios de este tipo en nuestro medio. De esta manera a mediano plazo existirá un conjunto de materiales de referencia que permitan en el futuro el desarrollo de trabajos teóricos IMPORTANTES. Sin la existencia de dichos materiales será muy difícil que se puedan desarrollar estudios generales o panorámicos, lo que significa una gran limitación para el estudio académico del teatro en nuestro medio.

4. Es recomendable incluir en la malla curricular de los estudiantes de la Carrera de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, el estudio de la dramaturgia enfocada al trabajo del actor, pues necesariamente un mayor conocimiento del actor en formación respecto al texto dramático le permitirá desarrollar un trabajo interpretativo más profundo, dado que de esta manera podrá hacer un aporte creativo desde su PROPUESTA actoral, lo que le hará también artífice del hecho creativo, en el pasado restringido al director. Un mejor bagaje teórico le aportará al actor un instrumento adicional para formular propuestas originales y creativas a su trabajo de interpretación, constituyéndole en un autor más de la puesta en escena.

## BIBLIOGRAFÍA

### LIBROS:

- 1.- Calonge, Eusebio (2009). *Homenaje a los malditos, futuros difuntos*. Toulouse. Theatre de la Digue. Presses Universitaires du Miral.
2. Calonge Eusebio (2004)- *La Puerta Estrecha. Ni sombra de lo que fuimos*. Hiru. España. Ed. Hondaribia 2004.
3. - Calonge Eusebio (1999) *Cuando la Vida Eterna se acabe*. Hiru. España. Ed. Hondaribia 1999.
4. Calonge Eusebio-(1996) *Perdonen la tristeza, Obra Póstuma*, Madrid, España, SGAE.
5. Monleón, José, (2005) *¿Qué seríamos sin los malditos?* En Primer Acto, No. 311, págs. 16 – 20. Madrid. Ediciones Primer Acto.
6. Monleón, José.(1995) *Del Franquismo A La Postmodernidad* (Cultura Española 1975 – 1990) Madrid, Ed.Akal.
7. Pavis, Patrick. (1980) *Diccionario de teatro*, Barcelona. Editorial PAIDOS.
8. Valle – Inclán, Ramón María (1970). *Tablado De Marionetas, Retablo De La Avaricia, La Lujuria Y La Muerte*, España, Madrid, Aguilar.
9. Williams, Raymond (1975). *El Teatro De Ibsen a Brecht*, España, Barcelona, Ediciones Península, Colección Historia/ Ciencia/ Sociedad 112, Primera Edición.

### INTERNET:

1. Zaranda (1978), *La zaranda y la crítica*. Andalucía la Baja Rescatado de página web. .

[http://www.dailymotion.com/video/xbi8oj\\_homenaje-a-los-malditos-cie-les-an\\_fun](http://www.dailymotion.com/video/xbi8oj_homenaje-a-los-malditos-cie-les-an_fun)

- <http://www.youtube.com/watch?v=pn6UvpWpObY>
- <http://www.youtube.com/watch?v=usm7DAbaZ8c>

## ANEXOS

### ANEXO a).- CUESTIONARIO A EUSEBIO CALONGE:

1. Tengo referencia por Julio Recalde que cuando La Zaranda hizo “Vinagre de Jerez” se hablaba de una cierta influencia de Tadeuz Kantor, pero a él solo le parecía una coincidencia. Para “Futuros Difuntos”, la obra de Becket “Esperando a Godot” o las de Valle – Inclán “Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte” ¿son una influencia o una coincidencia?
2. ¿Me podría describir el proceso creativo con el que elabora sus obras?
3. Nuevamente por referencia de Julio Recalde, que conoce la mayoría de su trabajo. Algunas de sus obras ya no son llevadas a escena solo por La Zaranda, sino por otros grupos o compañías. ¿Me podría informar sobre este aspecto?
4. El tema de la memoria es recurrente en sus obras. ¿Qué me puede decir al respecto?
5. Como dramaturgo Usted mantiene que es parte de un colectivo que pone en escena sus obras. Pero: ¿me puede decir si Usted se reconoce como parte de un movimiento, de una corriente generacional, de una tendencia del teatro actual?
6. “Futuros Difuntos” es su octava obra. ¿Cómo la contextualiza en relación al conjunto de su obra, cuáles serían sus semejanzas y diferencias?
7. Cuando vi “Futuros Difuntos” en el FITEQ 2009, no tenía antecedentes sobre los personajes. Sin embargo la idea esencial me pareció totalmente diáfana, también siendo personajes anónimos. Al revisar el texto, creo que esto no solo es mérito de la puesta en escena. ¿Cuál es su parecer al respecto?
8. La metáfora propuesta en “Futuros Difuntos” es universal a pesar de que surge de un juego argumental muy simple. Esto parece otra coincidencia con el Valle de la obra antes mencionada. ¿Reconoce una continuidad histórica o estilística a pesar de los 80 o 90 años de distancia?
9. Perdón que insista en el tema de Valle- Inclán. ¿Hay una intención de su parte en escribir un teatro con estas características que podrían denominarse “esperpénticas” o solo son cosmovisiones paralelas?
10. “Futuros Difuntos” es una obra que al margen de ser vista en el escenario, se puede leer y apreciar claramente en su valor literario. Le parece que esto es un requisito para que la dramaturgia de un autor tenga trascendencia o solo se trata de que en la actualidad han cambiado los criterios de “representabilidad”

### ANEXO b).-RESPUESTAS:

1.- La prensa suele poner etiquetas más que descubrir influencias, realmente las verdaderas influencias, las más hondas, uno no llega a descubrirlas nunca. No creo que ni Beckett ni Valle sean influencias en Futuros Difuntos, creo que el sentido de la espera, me llegó por el Maeterlinck de *Los Ciegos*, a Beckett lo descubrí bastante más tarde, sobre el escenario, ya que su escritura no está hecha para leerse. De Valle me gustan sus situaciones no su retórica, pero no creo que en FD haya situaciones valleinclinascas. Hay un texto más reconocible en el que me he podido detener, un Auto sacramental, el hospital de los locos de José de Valdivieso, aunque para que sea permeable como influencia necesita mucho más tiempo. Ahí se expresa la metáfora del mundo como manicomio con nitidez, con la elevación del personaje a entealequia y lenguaje alegórico del género. Pero sobre todo la gran influencia de esa obra no fue literaria sino pictórica, en realidad es un dialogo entre los bufones velazqueños.

2.- Un proceso es un camino, y en la creación no los hay, hay un vuelo, y el vuelo no deja huellas. Por eso cada nueva obra se encara desde el vacío más absoluto, y nada de lo anterior sirve. Hay un texto que se va conformando durante dos años, y luego unos cuatro meses de ensayo, que sirven para romper lo previsible de este. No hay nada más que se repita en cada creación, desde ese punto de vista no es un montaje, donde se articulen piezas.

3.- Hay compañías en España y otros países: Estados Unidos, Francia, Portugal ... que han montado textos que yo trabajé con La Zaranda, e incluso ahora una compañía La Pajarita de Papel, se ha atrevido con bocetos que era lo único que conservaba sin montar, esto último se llama *Este sol de la Infancia* y esta recién publicado en Primer Acto. La experiencia me es ajena, por más que sea mi escritura, para mí no tiene un interés más que cuando el texto alcanza en ellas algo teatral, como me sucede con cualquier obra. Curiosamente grupos de estudiantes en Francia han logrado más que compañías constituidas, y esto es porque han encarado el texto con más libertad, sin esperar un resultado cotejable con los e Zaranda. Valgan de ejemplo.

[http://www.dailymotion.com/video/xbi8oj\\_homenaje-a-los-malditos-cie-les-an\\_fun](http://www.dailymotion.com/video/xbi8oj_homenaje-a-los-malditos-cie-les-an_fun)

<http://www.youtube.com/watch?v=pn6UvpWpObY>

<http://www.youtube.com/watch?v=usm7DAbaZ8c>

4.- Creo que el tema recurrente sería el de las devastaciones del tiempo, una parcela del tiempo, el pasado se puede recorrer con la memoria. Pero no hablo nunca de eso que ahora se ha dado en llamar memoria histórica, mis interese están en la poetización del teatro no en su politización. La memoria es sobre todo una herramienta para crear poéticamente, pero ha y que recordar que la poesía antes que nada es oráculo. Un tiempo ido, unas ruinas, nos pueden hablar de un futuro al que estamos condenados. La puerta que se abre en el horizonte es siempre la de la muerte.

5.- No. Nunca me han preocupado las tendencias ni las generaciones. Eso en realidad solo les preocupa a los historiadores de arte. Ni siquiera estaría interesado en lo actual sino en lo esencial.

6.- Creo que la diferencia de FD con las demás estriba en que los personajes simbolizaban unas posturas sociales más que personales, y luego la pintura era más identificable, el primer acto tenía una verticalidad del Greco, se habla de la muerte, y con ella de la abolición de unos valores, que convertían al destino humano en algo sin designio. El segundo acto sería plenamente Velazqueño, presidido por el gran espejo de las Meninas, y con sus bufones ya vestidos, esto corresponde a las intrigas palaciegas, o el discurso sobre el poder, y una tercera que es la de la guerra, en que se establecen las afinidades con los grabados goyescos de Los Desastres. Aquí ese eje de las devastaciones del tiempo que ya citaba antes como tema genérico en zaranda, se centra en la cronología histórica, se cruza la historia, se cruza visualmente a través de tres pintores, con una perenne lucha cainita por el poder.

7. - Partes de un error, los personajes no son anónimos, Lezcano, El Calabacillas, o Morras son bufones retratados por Velázquez, de los cuales leí cuanto pude. Sacando gran información de *Locos, enanos, negros y niños palaciegos (siglos XVI y XVII)* de José Moreno Villa, libro que curiosamente fue escrito en plena guerra civil. Lo mismo pasa con la idea, partí de un hecho verídico

“El manicomio de Ciempozuelos estuvo durante los primeros meses de la guerra en zona controlada por el Gobierno republicano, lo que determinó la marcha de algunos médicos y de muchas monjas, y el encarcelamiento de numerosos frailes. Como el frente bélico estaba próximo, las instalaciones del centro fueron bombardeadas varias veces por la artillería y la aviación, por lo que murieron una veintena de internos, casi doscientos hubieron de ser trasladados a diversos hospitales madrileños y otros más se fugaron. Los que se quedaron hubieron de sufrir los rigores del hambre, del frío y la ausencia de casi todos los médicos. En febrero de 1937 los nacionales tomaron Ciempozuelos, y sus dos manicomios pasaron a ser dirigidos por Vallejo-Nágera, director de los servicios psiquiátricos de los ejércitos nacionales, teniendo un bajísimo índice de ingresos y reingresos.”

Extraído del libro *Historia de la locura en España* (tomo III.pag.294) de Enrique

González Duro.

Lo que ocurre es que una historia local es siempre transferible a cualquier parte y época, y el príncipe de Dinamarca tiene un trasfondo universal, para esto hay que limar siempre todas las referencias históricas que solo aportarían datos cronológicos o topográficos que solo entorpecerían el desarrollo argumental de la obra. Al espectador no le interesa todo esto que te cuento, debe hacer la obra suya, llevarla a sus referentes vitales o imaginarios. Así que es lógico que te parezcan personajes anónimos en una historia diáfana.

8.- Hay algo que me deberías aclarar tú porque no entiendo, dices que la metáfora es universal “A PESAR” de que surge de un juego simple, ¿Cuándo sucede al revés?

¿Es lo complicado lo que crea las metáforas universales? Vuelves a Valle y al esperpento, y esto no es más que una parte del arte español, el punto de concomitancia para mi estaría en Gutiérrez Solana, su visión española de trazo grueso, es la del gran arte español, de la que Valle por supuesto forma parte, La Zaranda formaría un humilde eslabón más en esa tradición, pero no una continuidad de Valle, sino del gran arte español, ese mundo oscuro donde lo real es solo parte de lo irreal.

9.- Cuando escribo no tengo ninguna intención, más allá de que lo escrito sirva para que unos personajes tomen vida. La literatura me interesa como lector, pero no como creador de teatro.

10.- La del teatro es una escritura para ser vista, si no mantiene esto es simple literatura, mejor o peor hecha pero no representable, nunca he pretendido que mis libretos, hechos para ser hablados por el actor y no para lectores, acabaran en ese mausoleo del libro. Los publico porque siempre me lo piden y pienso que quizás para otras compañías pueda ser una semilla, como es en efecto. La trascendencia depende de la vida que llegue a tomar el personaje sobre las tablas, para potenciar esto se escribe teatro, lo demás se da por añadidura. Muchos textos clásicos fueron editados después de la muerte del autor, basados en lo que memorizaban los actores, ese es el camino. Cuando se hace un texto y no acaba sobre el escenario, pasa como con el vino que se guarda demasiado tiempo sin abrir. El teatro necesita de ese encuentro con su propio tiempo, siempre fue así, otra cosa son los reconocimientos, pero no hablamos de esto.

## ANEXO c).- REFERENCIAS SOBRE EL ESTILO, TEMAS, Y ESTUDIOS:

1. "Zarandiano", ya puede usarse ese apelativo al tratar el estilo del grupo." [SEP] HERALD.- Norma Niurka. Miami, E.E.U.U, 17-VI-1995
2. La Zaranda ha hallado ya su **estilo, acre y bello**; su voz del sur y su aliento universal." [SEP] EL MUNDO.- Javier Villán. Madrid, 3-IV-1994
3. El teatro como acto de amor. Cada uno de los espectadores tendrá que prestarle su propia historia a aquellos seres que sin pedir nada están allí necesítándolo todo... Se ha dicho de La Zaranda que es un verdadero escalofrío teatral. Y es verdad, pero creo que también es pulso frío, que no se deja acunar por sus propios temblores y que podría compartir con **Kafka** la idea de que "el arte y la oración sólo son manos tendidas en la oscuridad". [SEP] Suplemento Cultural de La Razón. José Luis Miranda.1999.
4. Toda una exploración por la desesperación, **desolación y el desahucio humanos**, por lo más visceral del dolor, que paradójicamente termina siendo lo más teatral y extrovertido, al tiempo que logra conectar con toda la tradición de la **España negra**. □El Mundo. Einar Goyo Ponte. Caracas. Venezuela 2000
5. Las piezas de La Zaranda ganan aromas legendarios y viajan por medio mundo... En un panorama escénico dominado por valores estéticos divorciados de la pasión y la urgencia. La Zaranda muestra una andadura de veinte años muy capaz de expresar sus **monstruos y sus sombras feroces** con sobrada urgencia y pasión. □Talingo, suplemento cultural del diario La Prensa. Alberto Gualde. Panamá 2000.
6. La Zaranda se acerca a un **auto sacramental religioso**, cuya alegoría propone la búsqueda de la redención, mediante el diario camino de la existencia. □Diario La Prensa. Juan Carlos Fontana. Buenos Aires.2001.
7. Machihembrado de **vanguardia y tradición, la recurrencia a la estética del esperpento** aplicada a una sombría estructura de inquietudes metafísicas, el desgarró andaluz de los grotescos personajes... la atractiva estética austera y despojada del espacio escénico, que conforman lo que podríamos llamar un teatro del desamparo o la desolación. □ABC .I. García Garzón. Madrid.2001.
8. El Tío-vivo y el abuelo moribundo. La actuación de los más veteranos es casi proverbial, con la postura justa y la dosis de realismo mágico que tanto gusta en algunos ámbitos de nuestro hablar hispano. La risa del limpiabotas y las cartas de la mujer ponen el toque **surrealista y absurdo** para que la España negra de sudario blanco **roce el esperpento valleinclanescó** pero aireado de sur y descargado del agobio de los

- epítetos. (A. Molinari. Ideal. Granada 2002)
9. El alma que duele. Mágico y perturbador el montaje de La Zaranda... **La tragedia de lo español, sobre los hombros de Valle-Inclán** y de Cervantes, pero pasados por el teatro moderno de la muerte y el dolor. Ojalá duren mucho así, puros en el dolor, escenificando el alma que duele, la fugacidad y la muerte que hacen de este montaje un monumento barroco. Benditos sean por llevar por el mundo la crudeza y la belleza de nuestro destino. (J.A.G. Municio. El Norte de Castilla. Ed. Segovia 2003)
  10. La Zaranda explora la decadencia en la Honda “Ni Sombra de lo que Fuimos” □ Un trabajo hondo y coherente que va más allá del existencialismo. El Teatro La Zaranda no contesta ninguna pregunta, explora los **camino valleinclanescos y se acerca a la liturgia del auto sacramental**. (Isabel Navarro. La Razón. Madrid. 2003)
  11. Homenaje a los Malditos. **Un esplendoroso barroquismo y una expresividad crudamente sensorial. En suma una liturgia de la memoria** y el compromiso. Resume y acrisola la contumaz historia de este grupo, a trasmano de convencionalismos y comercialidades: pasión por el hombre, sus penas y sus castigos; memoria contra el olvido y culto a unas formas expresivas que entran por los sentidos antes que por el frío raciocinio. La Zaranda es un ejemplo de una lucha heroica por estabilizar sus constantes vitales. (Javier Villán. El Cultural del Mundo. Madrid. 2005)
  12. Tiempos Lúgubres. El «Homenaje a los malditos» propuesto por «La Zaranda» resultó un espectáculo extraordinario que recordó en ciertos momentos los tiempos heroicos de los grupos independientes de los setenta. Un tragedia teñida de comedia o, lo que es lo mismo, un esperpento planteado como tributo «a un maestro de estos tiempos lúgubres». **Valle Inclán** con una pizca de **Gutiérrez Solana y de Goya** y todo ello aderezado con **Buñuel**. (Saúl Fernández. La Nueva España. Gijón. 29/03/2006)
  13. **De Los Quintero a Kantor**. La Zaranda, un perfecto exponente de la magnífica **encrucijada que forman las herencias teatrales** propias, con otras ajenas, más o menos alejadas en tiempo y geografías. Sus propuestas salen de esa relación dialéctica tan singular y esencial que el Teatro mantiene con el tiempo y con la historia del pueblo que lo expresa. (Boni Ortiz. La Voz de Asturias. 30/03/ 2006)
  14. **Comulgar con el dolor**. ¿Se puede hacer **teatro de la muerte de una forma lúdica? ¿Y barroco tenebrista marcado por la alegría de vivir?** Si alguien tiene la respuesta en la escena española son La Zaranda, la compañía jerezana que lleva treinta años dibujando sobre los escenarios retablos de tremendismo que apelan no a los espectadores, sino a las personas. Cuando se asiste a uno de estos **autos sacramentales**, la compañía andaluza desnuda a los humanos hasta dejar al aire sus tuétanos, sus vergüenzas y, si pueden, hasta su conciencia. (Antonio Corbillón. El Norte de Castilla. Valladolid Marzo 2009)



15. «El teatro de Valle-Inclán». PÉREZ ROSADO, Miguel. En: *Historia de la Literatura hispánica*. [S.l.]: SpanishArts.com, [S.f.]
16. *Valle-Inclán. Biografía cronológica y epistolario*, HORMIGÓN BLÁNQUEZ, Juan Antonio. 3 vols. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2006-2007. ISBN 84-95576-52-X. ISBN 978-84-95576-52-1.
17. *Manual de literatura española. VIII. Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos*. PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe Blas & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. Tafalla: Cénlit Ediciones, 2001. ISBN 84-85511-17-4. ISBN 978-84-85511-17-4.
18. *La muerte de Valle-Inclán. El último esperpento*. REIGOSA, Carlos G.; VALLE-INCLÁN ALSINA, Javier DEL & MONLEÓN BENNACER, José. Madrid: Ézaro Ediciones, 2008. ISBN 13: 978-84-935134-9-8.
19. Acerca del estilo zarandiano o del estilo de la obra de Eusebio Calonge se ha consultado los siguientes textos:
20. “La Zaranda, tanta pasión... tanta vida” de Wilson Escobar. Ed. Escenología (México 2003),
21. “La Zaranda rastros del Olvido” Fotografías de José Tamayo. Texto Carlos Edmundo de Ory Ed. Ocasional. (Madrid 2003).
22. “La Zaranda” reportajes de Claudio de Girolamo y Omar Grasso. Ed. Revista Primer Acto. (Madrid 1994),
23. «La alegoría barroca en la escena española contemporánea: La puerta estrecha, La Zaranda», de Óscar Cornago en *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI* Ed. Gestos (Irvine. California 2001),
24. “¿Qué seríamos sin los Malditos?” de José Monleón. Ed. Primer Acto. (Madrid. 2005),
25. “El oficio de comunicar el misterio” de Eusebio Calonge. Ed. Gestos (Irvine. California 2006),
26. “El Evangelio según la Zaranda” de Rosalina Perales. En *Panorama de las Artes escénicas*. Ed. FIT de Cádiz -University of Minnesota (2007).